BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XIX - NUMERO 9 - SETTEMBRE 1958

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XIX - N. 9 SETTEMBRE 1958

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Problemi e opinioni

IL FILM COME STRUMENTO DI PUBLIC RELATIONS? — Una delle considerazioni più sensate che siano state fatte su « Louisiana Story » non è di un critico ma di un uomo di Public Relations: Piero Arnaldi. Nel suo libro « I professionisti della simpatia per gli altri », dopo aver narrato della collaborazione di Flaherty con il P. R. Departement della Standard Oil Company (New Jersey) conclude con questa frase indovinatissima: « Fare un film sul petrolio non era certo una idea molto originale, ma lo è divenuta in questo caso perchè Flaherty ha saputo fare un capolavoro ».

Questo è uno dei punti che mi sembra illustrino meglio la profonda ma non sempre evidente (per i profani) differenza che intercorre tra P. R. e pubblicità. Con il pressapochismo e l'incultura che li contraddistinguono, i pubblicitari sono in genere portati a ricercare nello straordinario, nel mastodontico, nel paradossale, nell'originalità da mercatino periferico i temi per il lancio dei prodotti loro affidati, mentre il « Public Relation Man », che per essere tale deve sempre essere dotato di una vivida ed efficiente cultura (non per nulla molti di essi provengono dal miglior giornalismo) ha un più esatto senso delle proporzioni ed un più sano concetto di originalità. Giustamente l'Arnaldi afferma che le P. R. non costituiscono soltanto una tecnica ma addirittura un modo di essere della società moderna, un costume, un educazione, una « forma mentis ».

Ma perchè il P. R. Departement della Standard Oil Co. scelse proprio Flaherty? La vita stessa del grande documentarista potrebbe costituire la risposta migliore a questo interrogativo. Robert J. Flaherty nacque ad Iron Mountain (Michigan) il 16 febbraio 1884 ed è morto il 22 (o 23?) luglio 1951 in una sua piccola fattoria del Vermont. Robert frequentò il Michigan College of Mines e cominciò a viaggiare per conto di William MacKenzie attraverso la baia di Hudson, la baia di Ungava, il Labrador settentrionale e la terra di Baffin. Fin dal 1913, soleva portare con sè una macchina da ripresa con cui « girò » moltissimo materiale, in parte distrutto poi da un incendio. Finalmente trovò dei finanziatori nelle persone dei Revillon Frères, commercianti di pellicce e ne nacque un meraviglioso film sugli esquimesi: « Nanook of the North », detto anche semplicemente « Nanook » (1922) e conosciuto in Italia col titolo di « Nanook l'esquimese ».

Desideriamo sottolineare la estrema importanza di questo primo film di Flaherty, perchè anch'esso è un ottimo esempio di P. R., e questo a prescindere da ogni altra considerazione sugli eccezionali valori di autenticità espressiva che quasi tutti i films di questo autore hanno. Il documentario, che porta nei titoli di testa il nome dei produttori, fece indubbiamente nascere un grande interesse per le località di approvvigionamento delle pellicole e per quel misterioso popolo che ne è il principale fornitore. Allora non esistevano ancora uffici di P. R. ed il povero Flaherty fu costretto lui stesso a cercarsi un circuito di distribuzione, dato che nessun noleggiatore voleva saperne di accettare quel film. Dopo oltre un anno, riuscì finalmente a trovare una persona intelligente in un rappresentante della Pathé, certo Roxy, che proiettò « Nanook » nel suo cinema. Fu un successo strepitoso.

In Europa Flaherty girò «Industrial Britain», con Grierson, ed è questo il suo secondo film di P. R. di una certa importanza, anche se di tono decisamente minore rispetto ai validissimi mezzi espressivi di « Nanook ». Altri films di P. R. di questo autore, ma da classificarsi decisamente come minori (intendiamoci: minori rispetto a Flaherty) sono: « The pottery maker » (1925), documentario sulla lavorazione delle stoviglie girato con i « pezzi » del Metropolitan Museum of Modern Art di New York, e « The land » (1939-'42) documentario sui problemi della terra, commissionato dal Dipartimento per l'Agricoltura degli U.S.A. al fine di ottenere un più ampio e razionale sfruttamento della terra; nessuno ha mai potuto vedere questo film perchè il ministero americano l'aveva giudicato « disonorante per il Paese »!

Questa era stata la vita di Flaherty fino al 1946 e ciò spiega a sufficienza perchè i responsabili di P. R. presso la Standard Oil pensarono pro-

prio a lui quando si trattò di lanciare in tutto il mondo una grande campagna di simpatia per il petrolio. Occorreva, fra l'altro, fare un film che illustrasse le difficoltà e i pericoli dell'estrazione del petrolio, ma non un film pubblicitario, anzi dotato di una trama avvincente in modo da renderne possibile la proiezione nel normale circuito delle sale cinematografiche. Gli incontri che il regista ebbe a New York sortirono esito positivo: quelli della Standard si sforzarono di descrivergli da poeti il fascino del petrolio e l'artista accettò, da pratico, tre mesi di adeguata retribuzione per dedicarsi alla ricerca di uno spunto felice. Flaherty, come al solito, stabilì patti chiari: se il soggetto fosse piaciuto, i «petrolieri» avrebbero dovuto soltanto cacciare i quattrini senza ingerirsi minimamente nella realizzazione del film. Un vero artista deve sempre ragionare così e voglia il cielo che i finanziatori siano sempre così intelligenti da accettare. Il regista filò con la moglie Frances verso il Sud Ovest, e la terra stessa, l'ambiente — come sempre era avvenuto per i suoi documentari migliori — non tardarono a suggerirgli gli spunti poetici che egli noterà nel soggetto.

Qui è opportuno dare la parola allo stesso Flaherty: «Nel paese del petrolio i "derricks" stanno immobili e rigidi contro il cielo. Non riuscivamo a toglierci dalla testa che il vero dramma del petrolio si stava svolgendo in quel preciso momento, nel profondo della terra, nascosto all'occhio della macchina da presa». Arrivano nella zona paludosa della Louisiana e lì «improvvisamente, al di sopra della vegetazione lacustre, vedemmo spuntare un "derrick". Si muoveva nell'acqua rimorchiato da una lancia. Nel moto, questa struttura ormai familiare ci parve acquistasse una sua poesia, i suoi contorni slanciati si alzavano netti e fermi sopra l'infinita distesa delle paludi. Guardai Frances, lei guardò me, e capimmo di avere in mano il nostro film».

Così la storia si va delineando, «si va scrivendo da sè»: un «derrick», il silenzio di quei luoghi carichi di suggestione e di mistero, un ragazzo Latour, un perforatore che ne sarebbe diventato l'amico. Una vicenda semplice ma che si trasfigurerà attraverso la magia poetica del più grande documentarista di tutti i tempi. Del resto, come dice l'artista stesso, «oggetto del documentario è rappresentare la vita nella forma in cui si vive» (e questo secondo noi è anche in perfetto accordo con le finalità delle P. R.). «Ciò non implica — dice ancora Flaherty — una ripresa senza selezione: questa anzi sussiste in forma forse più rigida che non negli stessi film spettacolari».

E per gli attori? Fedele ad un suo principio enunciato già fin dal 1934 — «il documentario si gira sul posto che si vuol riprodurre, con gli uomini del posto» — Flaherty decide coerentemente che «tutte le parti sarebbero state sostenute non da attori professionisti, ma da gente che non aveva mai posato davanti a una macchina da presa». Tornati a New York, i coniugi Flaherty presentano il soggetto elaborato al comitato direttivo e al P. R. della Standard Oil e stipulano un regolare contratto per la produzione del film. Poi si trasferiscono ad Abbeville, sempre nella Louisiana, e scelgono i protagonisti: il piccolo Giuseppe Boudreaux fu trovato dalla signora Flaherty e dall'operatore Leacock. Per interpretare il personaggio del perforatore scelgono Frank Hardy, uno del Texas che aveva sempre vissuto nei campi petroliferi. I tipi di operai furono interpretati da autentici lavoratori della squadra Humble Rig Petite Anse N. 1, messa a disposizione della troupe dalla Humble Oil & Refining Company, affiliata alla Standard. Come località fu scelta la tenuta di Avery Island, messa a disposizione dal suo proprietario, il colonnello Ned Mc Ilhenny. Lo splendido alligatore e molti degli animali che compaiono nel film furono appunto selezionati dalla fauna selvaggia di quelle riserve.

Il metraggio della pellicola impressionata s'accumulava, il film andava prendendo consistenza, ma l'inquietudine creativa di Flaherty non poteva ancora calmarsi: mancava l'anello fondamentale per saldare la struttura poetica della storia. «Ci sembrava di non poter riuscire in nessun modo a dar vita a quel maledetto "derrick". Non potevamo ritrovare l'esaltazione che ci aveva presi quando l'avevamo visto per la prima volta muoversi sulla palude. Ma alla fine ci arrivammo. Di notte. Ecco quando il "derrick" prende vita! Di notte, con le sue luci che danzano, scivolando sulla scura superficie dell'acqua, è proprio allora che l'eccitazione, la quale è l'intima essenza della ricerca del petrolio, diventa visiva».

Ecco quindi il febbrile autore a caccia di qualche evento naturale che risultasse fuori dell'ordinario, affinchè il film potesse portare anche il suggello dell'originalità ed emozionasse profondamente lo spettatore. E' a questo punto che Flaherty scrive una frase di indubbia efficacia anche dal punto di vista delle P.R.: «Ma i guai capitano raramente nel processo scientifico, accuratamente controllato, che costituisce oggi la ricerca del petrolio». Evidente qui la finalistica sociale messa in luce dalle predisposizioni e dalle tecniche atte a garantire la sicurezza degli operai sul lavoro.

Finalmente — non per la compagnia, s'intende! — una esplosione di gas in un pozzo, ad Atchafalaya Bay. Il regista, che già sente ribollire dentro di sè il demone della creazione, si precipita sul luogo insieme all'operatore. «Con la temerarietà data dall'ignoranza ci arrampicammo sul "derrick" e cominciammo a girare delle inquadrature magnifiche, proprio dentro il getto del gas». Il capo-tecnico si mette le mani nei capelli, invita perentoriamente quei pazzi a sloggiare. «Ci spiegò che, se il motore della nostra macchina avesse generato una sola scintilla, con tutto quel gas che s'era addensato lì intorno, saremmo saltati in aria e finiti chissà dove».

Pure impegnativa, anche se non altrettanto rischiosa, la ripresa del suono nelle sequenze del trivellamento. « Benchè lo spettatore non se ne renda conto, vi sono sette specie distinte di suoni che si fondono durante queste scene. Ognuno di questi suoni dovette essere separato dagli altri e registrato da solo, perchè, se fossero stati registrati insieme, avrebbero interferito l'uno con l'altro. Fin da principio eravamo rimasti affascinati dai suoni provocati da un "derrick". Il potente frastuono e le vibrazioni dello stelo di acciaio, il caratteristico rumore dei fasci di corde tese in urto fra loro, lo strepito delle macchine in moto avevano il fascino di una grande sinfonia. E questi suoni ispirarono anche Virgil Thompson quando scrisse la musica del film ». Poi Flaherty raccolse i suoni della palude, ossia degli animali che l'abitano. « Ma la cosa più difficile da registrare fu il silenzio della natura... Finchè un giorno lo trovammo: in un cimitero, alle quattro del mattino ».

Dopo quest'ultima fatica la troupe finalmente smobilita e torna a New York. Ma il regista non si concede riposo: si tratta ora di selezionare 2.500 metri di pellicola dal cumulo del materiale raccolto. Come ogni vero artista, anche Flaherty, per poter isolare dal grezzo quei 2.500 metri di poesia ha dovuto impressionare ben centomila metri di pellicola! Il film fu presentato dapprima a Venezia (dove fu premiato) e a Edimburgo, poi il pubblico americano potè vederlo per la prima volta al Sutton Theatre di New York (settembre 1948). Come sempre, il consenso della critica di tutto il mondo fu caloroso e unanime. Questa fu l'ultima grande fatica di Flaherty come regista: sono trascorsi dieci anni da « Louisiana Story » e la « presenza » di Flaherty è oggi più viva che mai.

Oltre ai pregi estetici, «Louisiana Story» è un appropriato documento per lo studio di quella finalistica sociale che, sia pure indirettamente, vi è riconnessa. Perciò il film è esso stesso documento di Relazioni Pubbliche, che in questo caso si sono estrinsecate — ricordiamolo ancora — non in una originalità particolare dell'idea, ma nel « modo » con cui quest'idea è stata condotta. La vitalità di un'industria o anche di un particolare settore del mondo economico è misurata dall'equazione di Arnaldi:

$$A = V (N + P)$$

dove A rappresenta l'attività, V il coefficiente delle vendite ed N e P i due fattori di « notorietà » e di « popolarità ». Poichè la differenza tra N e P sembra una sfumatura (per il profano) e invece è la linea di frattura tra due mondi, quello della pubblicità e quello delle P. R., è bene precisare che se il povero Flaherty fosse capitato fra le unghie dei « pubblicitari », questi avrebbero cercato di persuaderlo a seguire altre strade, perchè essi hanno in mente soltanto l'accrescimento del dato N, cioè una finalistica esclusivamente economica.

Ma gli uomini di P. R. non potevano assolutamente commissionare a Flaherty un film che avesse come fine primario il miglioramento dell'indice di notorietà, perchè la finalistica delle P. R. è sociale, quindi tesa al miglioramento dell'indice di popolarità. Che poi il miglioramento del dato P possa portarsi a rimorchio anche un sensibile miglioramento del dato N, questo non è un fatto programmatico, ma consequenziale al miglioramento di P. Il ragionamento non è valido per l'inverso. quindi i pubblicitari sono sempre tagliati fuori, perciò si dimostra anche indirettamente che « Louisiana Story » è un film di P. R. e non di Pb (pubblicitario). Perciò è assolutamente inaccettabile la classificazione che il Paolone fa di « Nanook » fra i documentari pubblicitari (v. « Film e opinione », p. 61) proprio perchè « Nanook » ha — come « Louisiana Story » — una sia pur indiretta finalità sociale e non certo una finalità economica Ma sono errori che possono facilmente accadere perchè i tecnici di P. R. sono rarissimi in Italia e trattasi di materia nuova e ancora non sufficientemente teorizzata.

A questo punto sarebbe più che legittima una obiezione: questo discorso della finalistica sociale sarebbe forse più adatto per un Grierson, il quale (in « Documentario e realtà ») enuncia un principio chiaramente rivelatore: « Il documentario britannico, che pure è debitore di ogni cosa verso gli stessi Flaherty e Cavalcanti, si orienta, invece, più in senso sociale che estetico ». E' questione di intendere il senso delle sfumature. E' pur vero che l'unica preoccupazione di Flaherty era di natura estetica, ma le sue teorie erano pur saldamente ancorate ad una solida realtà sociale, di cui egli descriveva con virile commozione e delicato lirismo le dimensioni umane in un tempo storicamente accertato e circoscritto. Anche se lo stimolo che lo muoveva era unicamente una commozione interiore causata in lui dalla presa di contatto col mondo esterno, nulla impedisce ai finanziatori del documentario di ricercarne « a posteriori » motivi che possano anche essere catalogati nel quadro di una finalistica sociale e sfruttarli come tali. Se poi le dimensioni di queste istanze sociali sono chiaramente poetiche, tanto meglio per il P. R. committente, perchè una verità poetica ha certo una penetrazione più durevole e intensa di ogni altra e l'indice di popolarità verso i temi proposti aumenta ancor di più.

E' riuscito « Louisiana Story » ad aumentare la simpatia degli americani verso gli uomini che lavorano nel petrolio e l'interesse in genere verso questo minerale? Le statistiche, i sondaggi d'opinione e le inchieste Gallup hanno risposto chiaramente di sì. Ed anche una parte della critica: « Certo "Louisiana Story" fa amare il petrolio » (Cecilia Ager sul « New York Star » del 9 febbraio 1948).

Secondo Miller e Nielander, il film considerato strumento di P. R. ha le seguenti finalità: serve a propagandare la azienda come istituzione; a migliorare i rapporti con i dipendenti; a favorire il reclutamento di nuovi dipendenti;

a educare il consumatore all'uso del prodotto; a promuovere le vendite. Bisogna subito premettere che quella degli autori considerati rispecchia una realtà economico-sociale tipicamente americana In Italia, ad esempio, data la cronica disoccupazione, non occorre proprio ricorrere agli allettamenti filmistici per reclutare nuove leve lavorative. Parimenti, il fine di promuovere le vendite è chiaramente pubblicitario e solo di riflesso può essere accettato anche in una finalistica di P. R., in quanto la popolarità migliora anche la notorietà. Delle tre finalità rimaste, è chiaro che la presentazione istituzionale di un'azienda è quella che più si avvicina alla finalistica del film di Flaherty, inteso nella sua qualità di documentario P. R. Infatti, a tale paragrafo Miller e Nielander affermano: « Tali films tendono a mostrare il contributo che l'azienda (o un dato settore economico, n.d.r.) dà al benessere sociale ed economico della comunità e della nazione ».

Concludiamo con un'altra considerazione storica, squisitamente di « public relations ». Ha saputo la Standard Oil Co. ricavare il massimo rendimento dall'eccezionale strumento di P. R. a sua disposizione? Penso di no. Dice infatti una informazione del Public Relations Report-Denmark (num. 12, dicembre 1949) che, il 21 dicembre, « Louisiana Story » fu proiettato a Copenaghen e il nome della Standard Oil fu menzionato solo poche volte nelle critiche cinematografiche relative al film. Ma ciò è da imputarsi al fatto che i danesi attendevano Flaherty, dato che egli aveva promesso di presenziare anche alla « prima » di Bruxelles, il 20 dicembre. Disgraziatamente, al regista non fu possibile intervenire e i danesi ne furono visibilmente delusi. Donde, per ripicco, l'ostracismo al nome della compagnia petrolifera. Ma di questo nè Flaherty nè il suo film avevano certo colpa: se i responsabili di P. R. avessero organizzato meglio quella « prima » e si fossero accertati della reale possibilità per Flaherty di presenziarvi, l'azione di P. R. non avrebbe mancato di conseguire pienamente il suo effetto.

William Maglietto

Vita del C. S. C.

BANDO DI CONCORSO PER L'AMMISSIONE AI CORSI DELL'ANNO ACCADEMICO 1958-59. — Il Centro Sperimentale di Cinematografia mette a concorso, per l'Anno accademico 1958-59, i seguenti posti per allievi italiani nei vari Corsi di insegnamento: Corso di regia: 3 posti; Corso di recitazione: 20 posti; Corso di ripresa cinematografica: 3 posti; Corso di registrazione del suono: 3 posti; Corso di direzione di produzione: 4 posti; Corso di scenografia: 3 posti; Corso di costume: 4 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre il possesso dei seguenti titoli: diploma di laurea per i Corsi di regia e di direzione di produzione; diploma di scuola media superiore per il Corso di recitazione; diploma di istituto tecnico o di liceo classico o scientifico per il Corso di ripresa cinematografica; diploma di laurea in ingegneria elettrotecnica o diploma di istituto tecnico industriale (radiotecnica) per il Corso di registrazione del suono; diploma di laurea in architettura, o diploma di Accademia di belle arti, o diploma di istituto d'arte (sezioni di scenografia, disegno di architettura, pittura, decorativa) per il Corso di scenografia; maturità artistica o diploma di istituto d'arte, o diploma di Accademia di belle arti per il Corso di costume.

Gli aspiranti devono aver compiuto, alla data del 15 settembre 1958, i venti anni di età e non aver superato i ventotto; per gli aspiranti attori, i limiti di età sono da diciotto a ventiquattro anni e per le aspiranti attrici da sedici a ventiquattro anni.

I concorrenti devono dichiarare nella relativa domanda di ammissione al concorso: la data e il luogo di nascita; il possesso della cittadinanza italiana; le eventuali condanne penali riportate; il titolo di studio; la posizione nei riguardi degli obblighi militari; di essere di sana e robusta costituzione fisica. La firma in calce alla domanda deve essere autenticata da un notaio o dal Segretario comunale del luogo di residenza del concorrente.

I concorrenti vincitori dovranno presentare entro il 31 ottobre 1958, sotto pena di decadenza dal diritto all'ammissione al Centro: certificato di nascita; certificato di cittadinanza italiana (non anteriore a 3 mesi); certificato generale penale (non anteriore a 3 mesi); certificato di buona condotta (non anteriore a 3 mesi); certificato di sana e robusta costituzione fisica (non anteriore a 3 mesi) rilasciato da un ufficiale sanitario; titolo di studio; atto di assenso di chi esercita la patria potestà, per i minorenni.

Gli aspiranti al Corso di regia dovranno inviare almeno una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sul mondo artistico o sulla tecnica di lavoro di un regista italiano, e un film sperimentale di qualunque formato, della durata non inferiore ai cinque minuti di proiezione; gli aspiranti al Corso di recitazione dovranno inviare una serie di fotografie senza ritocco, di cui una a mezzo busto, una a figura intera e una di profilo (formato non inferiore al 13×18) che attestino della loro attitudine fisica e fisionomica; gli aspiranti al Corso di ripresa cinematografica dovranno inviare una serie di dieci fotografie; gli aspiranti al Corso di scenografia dovranno inviare due bozzetti e due progetti; gli aspiranti al Corso di costume dovranno inviare alcuni bozzetti di figurini e costumi.

Le domande (in carta da bollo da lire 200) dovranno essere inoltrate alla Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 1524, Roma, entro il 15 set-

tembre 1958, accompagnate dal foglio notizie (da richiedersi alla Segreteria del C. S. C.), debitamente compilato. Al concorso verranno ammessi soltanto quegli aspiranti i cui requisiti la Commissione di pre-selezione avrà giudicato sufficienti. **I candidati**, quindi, dovranno sottoporsi ad un esame di ammissione secondo il programma d'esame; gli aspiranti allievi di recitazione potranno essere sottoposti a un provino cinematografico.

Al momento della immatricolazione, i candidati ammessi al Corso di recitazione dovranno versale la somma di trentamila lire per la fornitura dei costumi di danza e di equitazione, che rimarranno di loro proprietà. Il residuo di tale somma sarà trattenuto dal Centro a titolo di deposito per eventuali danni arrecati agli impianti ed alle attrezzature del Centro, e restituito alla fine del biennio. Gli allievi ammessi agli altri Corsi dovranno versare, a solo titodi deposito, la somma di quindicimila lire per eventuali danni arrecati agli impianti e alle attrezzature del Centro.

I Corsi sono biennali per tutte le Sezioni. Il Consiglio direttivo può, su motivati rapporti trimestrali del Consiglio dei professori, escludere dall'ulteriore frequenza dei Corsi gli allievi che dimostrino insufficienza di attitudini o di profitto. La frequenza dei Corsi è gratuita. E' obbligatoria la presenza quotidiana alle lezioni.

Il Consiglio direttivo del Centro può procedere, in base a graduatorie trimestrali di merito e tenuto conto delle condizioni economiche degli allievi, all'assegnazione di borse di studio, il cui importo è di cinquantamila lire mensili per gli allievi provenienti da fuori Roma e di trentamila per quelli residenti a Roma. Il Consiglio direttivo può, su conforme e motivato parere delle Commissioni di esame, consentire l'ammissione ai corsi anche ad aspiranti non provvisti del titolo di studio prescritto, o che non rientrino nei limiti di età fissati, purchè siano in possesso di spiccate e comprovate attitudini professionali e di adeguata preparazione culturale.

* * *

NORME PER L'AMMISSIONE DI ALLIEVI STRANIERI — Gli allievi stranieri possono essere ammessi ai Corsi di insegnamento del Centro Sperimentale di Cinematografia in qualità di uditori in base alle norme seguenti:

Il numero degli allievi stranieri che può essere ammesso ai Corsi è fissato, per l'Anno accademico 1958-59, come segue: Corso di regia: 2 posti; Corso di recitazione: 4 posti; Corso di ripresa cinematografica: 2 posti; Corso di registrazione del suono: 2 posti; Corso di scenografia: 2 posti; Corso di costume: 2 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre il possesso dei seguenti titoli: diploma di laurea, o titolo equipollente, per il corso di regia; diploma di Scuola media superiore, o titolo equipollente, per il corso di recitazione; diploma di Istituto tecnico o di Liceo classico o scientifico o titolo equipollente, per il corso di ripresa cinematografica; diploma di laurea in Ingegneria elettrotecnica, o diploma di Istituto tecnico industriale (radiotecnica), o titolo equipollente, per il Corso di registrazione del suono; diploma di laurea in architettura, o diploma di Accademia di belle arti, o diploma di Istituto d'arte (sezioni di scenografia, disegno di architettura, pittura decorativa), o titolo equipollente, per il Corso di costume.

I candidati dovranno possedere conoscenza sufficiente della lingua italiana, da accertarsi nel corso del colloquio di esame; dovranno aver compiuto alla data del 15 settembre 1958 i venti anni di età e non aver superato i ventotto; per gli aspiranti attori, i limiti di età sono da diciotto a ventiquattro anni e per le aspiranti attrici da sedici a ventiquattro anni.

Gli aspiranti al Corso di regia dovranno inviare almeno una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sul mondo artistico o sulla tecnica di lavoro di un noto regista, e un film sperimentale, di qualunque formato, della durata non inferiore ai cinque minuti di proiezione; gli aspiranti al Corso di recitazione dovranno inviare una serie di fotografie senza ritocco, di cui una a mezzo busto, una a figura intera e una di profilo (formato non inferiore al 13 per 18), che attestino della loro attitudine fisica e fisionomica; gli aspiranti al corso di ripresa cinematografica dovranno inviare una serie di dieci fotografie; gli aspiranti al Corso di scenografia dovranno inviare alcuni bozzetti di figurini e costumi. I saggi letterari dovranno essere presentati in lingua italiana.

Le domande vanno indirizzate alla Direzione del Centro e fatte pervenire, entro il 15 settembre 1958, per il tramite delle Rappresentanze diplomatiche dei rispettivi paesi in Roma. Nella domanda i candidati dovranno sottoscrivere l'impegno di provvedere a proprie spese al proprio mantenimento per tutta la durata dei Corsi.

I candidati dovranno sottoporsi ad un esame di ammissione che comprovi la loro attitudine e preparazione professionale; gli aspiranti allievi di recitazione potranno essere sottoposti anche ad un provino cinematografico. Al momento della immatricolazione i candidati ammessi dovranno versare una tassa individuale di ammissione di lire cinquantamila annue.

Gli allievi stranieri restano vincolati alla disciplina interna e alle disposizioni scolastiche del Centro.

* * *

PROVE DI ESAME PER LA AMMISSIONE AL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA (Anno accademico 1958-59).

REGIA. — Prove scritte: sceneggiatura desunta da un racconto o da un tema proposto dalla Commissione (durata ore 5); analisi critica di un film indicato dalla Commissione e proiettato precedentemente agli esami (durata ore 4). Prove orali: letteratura italiana (informazione generale

sulla narrativa italiana dallo inizio del secolo XIX ai giorni nostri con particolare approfondimento di almeno tre autori indicati dal candidato); conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato (notizie storiche e critiche); estetica generale (lineamenti di storia del pensiero estetico, con particolare riferimento alle correnti contemporanee); il linguaggio del film (elementi storici e applicazioni pratiche).

RECITAZIONE. — Prove orali: lettura di brani di opere narrative e teatrali scelti dalla Commissione; ripetizione a memoria di almeno due brani drammatici o poetici, a scelta del candidato; conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.

RIPRESA CINEMATOGRAFICA. — Prove orali: ottica, con particolare riguardo all'ottica fotografica; chimica, con particolare riguardo al processo fotografico; matematica (algebra e trigonometria); commento e discussione tecnica sui saggi fotografici presentati; conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.

REGISTRAZIONE DEL SUONO. — Prove orali: acustica generale, fisiologica e musicale; elettrotecnica, radiotecnica, elettro-acustica; conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.

DIREZIONE DELLA PRODUZIONE. — Prove orali: nozioni di matematica e di contabilità; nozioni di diritto pubblico e privato; conoscenza di almeno una lingua straniera; conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.

SCENOGRAFIA. — Prove scritte: progetto di primo grado ex tempore (durata 8 ore); sviluppo geometrico delle piante 1 : 50 e sezioni 1 : 20 (durata 8 ore); bozzetto a tempera o ad acquerello (durata 8 ore). Prove orali: commento e discussione sui lavori realizzati; storia dell'arte, con particolare riferimento alla scenografia teatrale e cinematografica; conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.

COSTUME. — Prove scritte: esecuzione di figurini su tema fissato dalla Commissione (durata 12 ore in due giorni). Prove orali: commento e discussione sui figurini realizzati; storia dell'arte, con particolare riferimento al costume teatrale e cinematografico; conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.

Formato ridotto

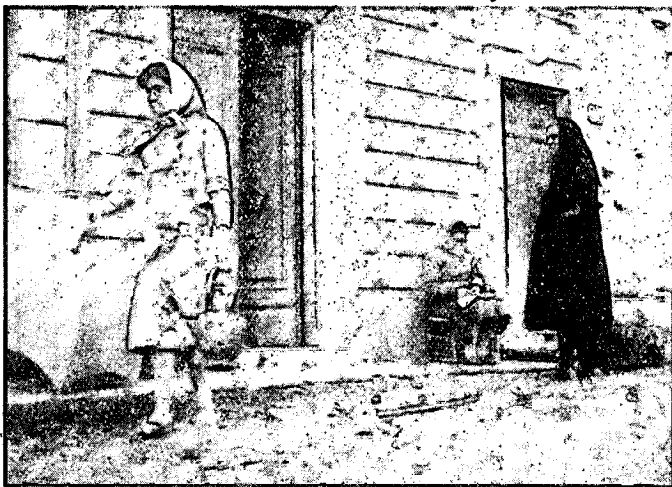
VITALITA' DEL CINEAMATORISMO AL IX CONCORSO DI MONTECATINI. — Nell'ambito della cultura cinematografica italiana, l'attività cineamatoriale è spesso riguardata con diffidenza. Film di amatore è, per molti, sinonimo di raccontino dilettantesco, ingenuo nella struttura e più ancora nella scelta del tema, d'interesse più o meno limitato all'ambito familiare di chi lo ha realizzato; nei casi più ambiziosi, esso si rifarebbe ad esperienze di vecchia avanguardia, di genere surrealista od astrattista. Ciò è vero, parzialmente, per quanto riguarda alcuni Paesi stranieri; non lo è, invece, per l'Italia, da quattro o cinque anni, almeno, a questa parte.

E' accaduto, così, che quest'anno, più che mai, il Concorso di Montecatini non ha avuto quella risonanza che i suoi validi risultati, spesso ottenuti attraverso la commossa adesione di alcuni autori ai dati più rappresentativi di una realtà quotidiana e individuale, avrebbero meritato. Assai vari, comunque, si sono rivelati gli interessi che singolarmente hanno animato i realizzatori delle opere in competizione. Se in alcuni casi l'impegno sentimentale ed umano ha trovato una congiuntura espressiva anche attraverso incertezze di linguaggio, altrove una tecnica raffinata ed una scaltrita articolazione di racconto hanno compensato una tematica più leggera, spesso di sapore gaio e divertente.

La più larga messe di opere meritevoli di attenzione si è avuta tra i film a soggetto, tra cui un particolare riguardo spetta a «Visitazione» e a «La fionda», dovuti rispettivamente a Piero Livi (Cine Club Olbia) e a Guelfo Benfenati (Cine Club Bologna), che sono riusciti a portare ai risultati più validi alcune fra le più impegnative esperienze degli ultimi anni. Il Livi, come autore del fortunatissimo «Marco del mare», già aveva avuto da noi molte riserve a causa del contenuto evasivo del racconto, che pur pretendeva di suggerire profonde risonanze poetiche attraverso semplici suggestioni formali; ma ora, con il suo ultimo film, è riuscito ad indirizzare il suo squisito senso figurativo nella direzione più adatta, offrendo, senza inutili compromessi, un piccolo quadro reale della sua Sardegna. La vicenda di «Visitazione» è imperniata sulla nobile figura di un sacerdote, il cui semplice atto di pietà, compiuto nel rendere visita alla mondana del paese in un tentativo di conversione, viene falsamente interpretato dai parrocchiani, i quali sbarrano l'ingresso alla chiesa durante le funzioni domenicali impedendo ai fedeli di accedervi e costringendo infine il prete ad abbandonare il villaggio. Svolto in un racconto senza digressioni, sorretto da uno sviluppo drammatico di primi piani spesso affidati alla forte maschera espressiva dell'attore Matteo Maciocco, questo semplice episodio di intolleranza è bastato al regista per trasmetterci qualcosa di sostanziale del costume e della mentalità della gente sarda. Qualche incertezza di linguaggio, qualche deficienza di ritmo, qualche stacco estemporaneo di montaggio, impediscono alla caratteristica maniera di racconto impiegata dal Livi di trovare una completa espressione; ma il dramma è ugualmente sostenuto da una rigorosa selezione degli elementi umani ed ambientali offerti

da una realtà straordinariamente viva.

Anche il Benfenati, come il Livi, ha compiuto un gran passo in avanti rispetto alle sue precedenti esperienze. Di lui già conoscevamo « Il mendico », che due anni fa, sempre a Montecatini, vinse (a nostro avviso immeritatamente) il primo premio dei film a soggetto; ma, raccontato in maniera prolissa e confusa, esso conteneva soltanto qualche suggestiva annotazione nei riguardi di un originale personaggio. Con « La fionda », invece, il giovane regista ha aggiunto ad una naturale predisposizione di acuto osservatore una tecnica scaltrita, raffinata, feconda di promesse. Attraverso un tono lirico e disteso, nel film viene rappresentata la lineare e semplicissima storia di un ragazzo che, nelle valli di Comacchio, segue due cacciatori e partecipa con stupore alle loro razzie di volatili, a tal punto che, deciso ad emularli, si costruisce una fionda, con la quale riesce infine a colpire a morte un uccellino; ma, a contatto di quel corpicino senza vita, si commuove e teneramente lo compone in una rudimentale sepoltura, che segnerà con una croce formata dal legno della fionda spezzata. Nel disegno figurativo delle scene relative al ragazzino che segue su una barca i cacciatori, come in certe espressioni di stupore del piccolo interprete Marco Traverso, il film sembra rifarsi al Flaherty di « Louisiana Story ». Ugualmente, nel finale si è indotti a rapportare la scena della sepoltura con quelle analoghe di « Giochi proibiti », di Clément. Ma, tutto sommato, si tratta di riferimenti puramente casuali, che non inficiano la limpida strutturazione del racconto, che gode di una personale prospettiva stilistica, grazie ad un montaggio armonicamente cadenzato, ad una fluida successione di inquadrature egregiamente angolate e ad una fotografia dai toni costantemente adattati alle suggestioni naturali dell'ambiente.

Una bella sorpresa ci è stata riservata da un gruppo di cineamatori di Mestre alla loro prima prova, che come tale

IX Concorso di Montecatini - Idillio, *di Benito Buoncristiani.*

non è priva d'incertezze di linguaggio nella scelta delle inquadrature e nella dosatura del montaggio, tuttavia riscattate da un sincero afflato umano. Si tratta di « Km. 84 », un film realizzato a colori ed in 8 mm. da Biadene-Cacace-Destro, la cui vicenda si svolge ai margini di un'autostrada, situata nel clima assolato della pianura veneta: all'ombra di un casolare viene a sostare una bella ed elegante signora, il cui marito è intento a riparare un guasto alla macchina ferma sull'asfalto. Un ragazzino le si avvicina e la sta a guardare mentre si trucca le labbra con il rossetto. Allorchè la macchina è ripartita con la donna, il bimbo porge il rossetto, sottratto alla signora, alla madre intenta ai lavori domestici, affinchè anche lei si faccia bella. Prima restia, essa infine lo accontenta; ma l'operazione si rivela insufficiente a cancellarle dal volto le pieghe segnate dalla fatica e dalla stanchezza. Tutto torna come prima; ma, mentre il ragazzino si rimette a giocare, il volto della madre si riga di una lacrima. Il racconto, linearmente concluso come tra due parentesi, partecipa della commossa adesione degli autori alla materia, trattata con squisita sensibilità e con non comune intuito nella ricerca e nella scelta degli elementi plastici atti a definire la desolazione dell'ambiente e l'umanità dei personaggi.

Uno dei film più attesi del Concorso era « Idillio », di Benito Buoncristiani (C. C. Firenze), allievo regista al Centro Sperimentale di Cinematografia e vincitore, lo scorso anno, del Gran premio assoluto con « Piazza del Carmine ». Confrontato con l'opera precedente, « Idillio » denuncia alcuni difetti di struttura, alcune incertezze nella resa degli interpreti ed un ineguale tono fotografico. Tuttavia, la spiccata personalità del giovane regista trova anche qui il modo di rivelarsi in alcune sequenze di una sentita, sofferta, intima drammaticità, che nel finale a s s u m e un'adeguata espressione. Anche Giuseppe Ferrara, che in collaborazione con Giovanni Parenti (C. C. Siena) ha diretto « L'amata alla finestra », è allievo del Centro Sperimentale. Il suo film cineamatoriale risente il peso della derivazione letteraria (Corrado Alvaro), da cui gli autori non sono riusciti a svincolarsi; non è privo, tuttavia, di alcune delicate annotazioni psicologiche relative ai personaggi di due adolescenti.

Dell'accennata tendenza ad un cinema che si può dire cineamatoriale quasi soltanto incidentalmente, tanto è disinvolto nel racconto, scaltrito nella tecnica fotografica e di montaggio, quasi perfetto nella resa degli interpreti, ha of-

ferto larga testimonianza il C. C. Milano, vincitore del premio per la migliore selezione. Per una squisita fattura si sono distinte sopratutto tre opere, tutte di genere divertente: « Scatola di sardine », ricavata da Piero Predelli nientemeno che da un racconto di Damon Runyon; « L'abito da sera », di Nino Rizzotti, e « Cena per due », di Ascani-Limonta-Parazzoli, quest'ultimo rivelatosi anche attore sapidissimo. A testi letterari, rispettivamente di Emilio De Marchi e di Dino Buzzati, si sono rifatti il piacevole « La zucca contesa », di Limonta-Locarno-Perazzoli, e « Il compagno di viaggio », di Fortunato Marazzi, dove però i risultati drammatici non sono stati all'altezza dell'impegno. Senza tralasciare del tutto di ricordare certe acute annotazioni psicologiche presenti ne « L'incontro », di Ferruccio Maraspin, riserviamo un cenno particolare ad un ultimo film milanese, « Epilogo », di Giusto Guido Carraresi. Si tratta di un'opera di eccezionale impegno formale, dai toni drammatici sostenuti da un'abile tecnica di montaggio e da una scelta spesso significante della angolazione fotografica. La vicenda, alquanto complessa, si basa sull'inchiesta condotta da un radiocronista per spiegare il comportamento di un pazzo, che dopo aver ucciso tre persone si suicida al cospetto di una quarta. La rievocazione di quest'ultima, — una vedova salvata dal demente mentre stava per suicidarsi — ha dato occasione al Carraresi di spiegare le sue doti migliori di narratore, benchè a volte si sia lasciato tradire da qualche scadimento di gusto (l'indugiare della « camera » sulla c o p e r t i n a del « Muscle Power ») e da tortuosità psicologiche di discutibile interesse.

Sul piano del racconto articolato quasi sotto forma di romanzo va segnalata tutta la produzione biellese, da « Goliardo rosso », di P. G. Tamaroglio, a « Ritorno », di Aldo Blotto Baldo e Giuseppe Sacchi, che ci è sembrato il lavoro migliore per la caratterizzazione che Piercarlo Ressia ha offerto del protagonista — benchè ricordasse il felliniano Moraldo — riuscendo a suggerire con estrema semplicità di atteggiamenti il senso di solitudine e di incomunicabilità da cui è preso un giovane montanaro sceso a lavorare in città. Del regista Sacchi sono anche « Operazione libertà » e « La strada lungo il fiume »; quest'ultimo notevole non tanto per certe dimesse atmosfere ricalcate su « Il grido » di Antonioni, quanto per l'efficace interpretazione della giovane Ivana Ramella.

Il bergamasco Paolo Capoferri ha riconfermato anche quest'anno, con « Prato del sole », la sua fedeltà ad una tematica cattolica — attestante una coerente sincerità di espressione — e la sua consueta perizia tecnica, congiunta ad uno squisito senso compositivo dell'immagine.

Per non protrarre troppo oltre il discorso sui film a soggetto ci limitiamo a ricordare altri due ottimi lavori: «... Sposerebbe », di Nino Nadalutti (C. C. Trieste) — che si segnala, oltre che per il gusto e la ricchezza delle trovate, per una coloritissima interpretazione comica da parte di Vittorio Zorini — e, su un piano del tutto opposto, « Nel quadro », di Luigi Nicci (C. C. Firenze). E', questo, un film di « suspense », ricavato da una fantasia di Wilkinson, già ridotta anche in dramma radiofonico: è una storia allucinante, condotta con estrema abilità, esasperata sul filo di una tensione che non dà respiro, costruita con tecnica esemplare di soluzioni fotografiche e sonore.

Tra i film « di fantasia » meritano di essere menzionate soltanto tre produzioni del C. C. Bergamo: « J. S. Bach », di Federico Rampini, per le sue suggestioni ritmiche e cromatiche; « Poesia », di Tito Spini, unicamente per la seconda parte, relativa all'interpretazione dell'« Alchimie du verbe », di Rimbaud, attraverso i particolari di quadri celebri d e l l a pittura moderna; « Elezioni d'altri tempi », di Angelini-Capoferri-Spini, eseguito su stampe di Hogarth. Come miglior film « di animazione » si è nettamente segnalato « La danse macabre », di Giuseppe Perosino (C. C. Piemonte), che, ispirato all'opera omonima di Saint-Saëns, ha brani di indubbia efficacia figurativa e coloristica; mentre il premio per il miglior film « per ragazzi » è andato a « Suor Celina », di Sandro Talamazzini (C.C. Cremona), nobile tentativo soltanto in parte riuscito. Dei « documentari », che pur meriterebbero un'ampia considerazione, vanno almeno menzionati l'esemplare film « didattico » « La misura del tempo » di Pietro Gelli (C. C. Bologna), « S.O.S. Trasimeno » di Aguggia e De Paoli (C. C. Piemonte), « Compianto sul Cristo Morto » di Fabio Medini (C. C. Ferrara) e « La giostra d'oro » di Nanni Cardona (C. C. Cagliari).

Leonardo Autera

IX Concorso di Montecatini - La Fionda, *di Guelfo Benfenati.*

Crisi e neorealismo (*)

Michelangelo Antonioni, regista

Caro Lacalamita,

ho preso in mano più volte la penna per rispondere al questionario di « Bianco e Nero ». Ogni volta ho dovuto smettere. L'unico desiderio che avevo era di rompere qualsiasi rapporto tra me e i questionari. Ma ci tenevo ad accontentarti, a non far mancare il mio modestissimo apporto a una tua iniziativa. Così ho provato tutti i modi possibili: da quello critico ma secco e conciso a quello quasi autobiografico. Niente. Per mia fortuna ho potuto rendermi conto che stavo scrivendo un monte di sciocchezze. Più che sciocchezze, cose che non sentivo, o che sentivo, nel momento stesso in cui le scrivevo, inutili. Possibile, mi dicevo, che io non sappia più mettere insieme due idee? Eppure sono temi importanti, trattarli potrebbe

---

(*) Pubblichiamo altre risposte al nostro questionario sul neorealismo nel quadro attuale del cinema italiano. Ecco il testo delle domande:

1. — In questi ultimi anni si sono spesso identificate la situazione e le sorti del neorealismo con la situazione e le sorti del cinema italiano. Le sembra legittima questa identificazione e, se sì, in quale misura e perchè?

2. — Le principali accuse che i critici di alcune correnti hanno mosso al neorealismo sono queste:

a) *che esso abbia espresso per lo più non tanto una realtà sociale e nazionale unitaria quanto una realtà frammentaria, particolaristica e dialettale;*

b) *che esso sia il frutto di una concezione anarchico-populista, amante sopratutto della radicalizzazione sterile e compiaciuta dei problemi;*

c) *che esso sia sempre rimasto sostanzialmente prigioniero di una poetica naturalistica, descrittivistica e veristica.*

Le sembrano giustificate queste accuse, e perchè?

3. — Perchè secondo lei i film neorealisti, e specialmente quelli dai soggetti più realisticamente instititi e « sgradevoli », hanno avuto maggior successo tra gli intellettuali e all'estero che tra le classi e i ceti italiani di cui descrivevano le miserie?

4. — Crede che ci sia ancora qualcosa da dire, oltre a ciò che è già stato detto, sul rapporto cinema-scrittori-letteratura; e, se sì, che cosa?

5. — E' vero secondo lei che a caratterizzare la condizione reale di una cinematografia è la produzione media, e come spiega la riconosciuta mancanza di una produzione media di valore in Italia?

6. — In che misura ritiene lei responsabile la critica, nei suoi vari livelli, della situazione e delle sorti del cinema italiano?

essere utile al mio stesso lavoro, come un punto fatto sulle proprie esperienze, da cui trarre suggerimenti per il futuro. Eppure, mi dicevo ancora, idee sul realismo cinematografico in generale e sul neorealismo italiano in particolare, ne ho. E allora perchè questo disinteresse improvviso? Questa incapacità a fissar la mente sull'argomento? Non voglio dire di aver trovato una risposta esauriente a questi interrogativi: è però una risposta sincera.

Fare un film non è come scrivere un romanzo. Flaubert diceva che vivere non era il suo mestiere: il suo mestiere era scrivere. Fare un film è invece vivere, almeno per me. (L'illustre paradigma vuole soltanto dar valore al discorso, sia ben chiaro). La mia storia personale non s'interrompe durante le riprese di un film, anzi è allora che diventa più intensa. Questa sincerità, questo essere in un modo o nell'altro autobiografici, questo versare nella botte di un film tutto il nostro vino, cos'altro è se non un modo di partecipare alla vita, di aggiungere qualcosa di buono (nelle intenzioni, almeno) al nostro patrimonio personale, della cui ricchezza o povertà gli altri giudicheranno?

Certo, essendo un film uno spettacolo pubblico, è evidente che per suo tramite i nostri fatti privati cessano di esser tali per diventare pubblici anch'essi. E io ho una precisa sensazione, oggi: dico oggi per dire in quest'epoca così densa di fatti gravi, di ansie, di paure riguardanti il destino del mondo intero. Ho la sensazione che continuare a parlare di certi argomenti sia addirittura una colpa, proprio perchè siamo uomini di cinema, così esposti all'attenzione di tutti. Non abbiamo più il diritto di lasciar credere che la nostra vita privata continui a essere quella di sempre. Rubo a un articolo letto sul giornale stamattina una citazione di Giraudoux: « Vi sono momenti nei quali non si parla degli alberi, perchè si è arrabbiati con gli alberi ».

È infatti la cosa meno dignitosa che può fare un intellettuale di fronte ai gravi avvenimenti che turbano il mondo è di continuare a occuparsi di argomenti che distraggano da quella gravità.

Mi si può obbiettare che trattandosi di neorealismo implicitamente il discorso coinvolgerebbe il rapporto cinema-realtà. Ma l'impostazione teorica del questionario di « Bianco e Nero » mi sembra ugualmente superata. Superata dai fatti. La sola risposta che io mi sentirei di dare, sarebbe appunto attraverso i fatti, cioè attraverso i film. Non si parlava di neorealismo durante la guerra e nemmeno nell'immediato dopoguerra. Quella scottante realtà ha dato

vita al movimento che poi la critica ha definito neorealismo. Io credo che oggi si sia, *mutatis mutandis,* nel medesimo clima. Non so quali film potremo realizzare e non m'interessa saperlo. Sento che una cosa si deve assolutamente fare: difendere l'intelligenza nei fatti. E non ratificare la pigrizia mentale e il qualunquismo dei più.

So che, così parlando, sarò molto facilmente accusato di allarmismo. E' l'accusa di moda. Anche perchè in Italia, non esistendo un'opinione pubblica, nessuno ha avuto nei giorni scorsi paura della guerra. Anche perchè in Francia la rassegnazione più stupefacente ha avuto presto ragione dell'alto livello intellettuale di quel popolo. Ma questi sono argomenti semmai a mio favore, e comunque dietro alle mie osservazioni non c'è soltanto un impegno morale. C'è il bisogno di essere legato, come ispirazione, al nostro tempo, non tanto per esprimerlo e interpretarlo nei suoi eventi più crudi e più tragici, quanto per raccoglierne le risonanze dentro di noi, per essere noi uomini di cinema sinceri e coerenti con noi stessi, onesti e coraggiosi con gli altri. E' l'unico modo, questo, per essere vivi e validi. L'intelligenza che al momento opportuno dà le dimissioni è una contraddizione in termini.

Ecco perchè non ho saputo rispondere al questionario se non in questo modo.

Giulio Cattaneo, scrittore

Alla prima domanda si può rispondere soltanto in modo affermativo. Quel tanto di valido che è nel cinema italiano del dopoguerra appartiene al neorealismo e i limiti, le debolezze e gli errori di questo cinema sono nella stessa misura dovuti alla impostazione neorealista. Non ci sono state finora soluzioni interessanti in netta antitesi al neorealismo ma c'è soltanto da registrare oggi l'involuzione e il logoramento di una formula che all'inizio ha dato qualche risultato notevole ma non immune da una certa ambiguità e da molti rischi. Nei migliori film dell'immediato dopoguerra erano implicite le premesse della decadenza e dello squallore attuale. Dissolti i contenuti drammatici dei primi film neorealisti sono rimasti, deterioratissimi, i piccoli espedienti, le pretese documentarie, lo spirito a buon mercato con la variante di un qualunquismo fastidioso e generico che ha sostituito le velleità di un populismo sempre generico ma più sobrio e generoso.

Le accuse riportate nella seconda domanda sono sostanzialmente giuste. Si è trattato di un esperimento indubbiamente unilaterale che all'inizio ha raggiunto qualche risultato apprezzabile sfruttando al massimo l'intensità del particolare e presto ha perduto ogni efficacia insistendo proprio su particolari svuotati ormai di significato. Non si può continuare all'infinito a servirsi di espedienti; l'uso del dialetto era senz'altro un espediente che è risultato in qualche caso efficace ma, superato ogni limite di accortezza e discrezione, ha finito per favorire negli ultimi film repertori linguistici farraginosi e barbarici. La concezione anarchico-populista del cinema neorealista ha favorito i suoi caratteri generici, confusi, velleitari accolti indiscriminatamente con favore dalla critica di varia coloritura politica ma più sensibile alle inclinazioni demagogiche. La poetica naturalistica, descrittivistica e veristica è stata naturalmente alla base di questi film nell'illusione di arrivare ai migliori risultati sfruttando il documento. Di qui i pregi e i limiti del neorealismo che se ha potuto immettere a momenti nel cinema una forte carica vitale è anche scaduto nella piattezza e nella monotonia aggravate di frequente da una falsa concretezza.

Alle classi e ai ceti italiani che il cinema neorealista intendeva rappresentare non interessa lo spettacolo delle proprie miserie anche per una sorta di oscuro pudore che si traduce in fastidio. E' un pubblico che prende in considerazione quasi esclusivamente il contenuto di un film e va al cinema soprattutto per evadere dalla realtà quotidiana. Di qui le predilezioni per i film fantasiosi e d'avventura che presentano ambienti fastosi o comunque molto diversi da quelli familiari. Il film di tendenze veriste può piacere solo se ha uno spiccato contenuto sentimentale e una conclusione lieta oppure se è la solita commediola dialettale. Quello che si evita perchè disturba è il film spietato. Nell'esperimento neorealista è il fallimento della formula della cultura « nazionale-popolare ».

Sul rapporto cinema-scrittori-letteratura che ha dato al tempo della « Cines » di Cecchi e anche nell'immediato dopoguerra qualche risultato apprezzabile si può osservare oggi che la situazione è assai peggiorata. Il cinema sembra avviato a diffondere e volgarizzare quella visione della vita a base di tuffi nel Tevere e di beate amicizie magari tradite col matrimonio che può avere costituito il motivo principale di un libro riuscito ma non può certo condizio-

nare una intera letteratura e tanto meno una produzione cinematografica.

Una produzione cinematografica media è indice di una civiltà di notevole livello e non per nulla è un aspetto positivo caratteristico dei paesi anglosassoni. In Italia invece la produzione è buona o pessima; sembra che l'idea stessa di una produzione media discreta venga decisamente scartata per puntare su film ambiziosi o per assecondare il gusto deteriore del pubblico. Non ci sono altre vie per questi geni del cinema che tendono al capolavoro o ammanniscono indifferentemente in tutte le salse il prodotto Allasio.

La critica è responsabile nell'essersi sentita coinvolta nell'esperimento neorealista rinunciando alla sua vera funzione che consiste nella volontà e nella capacità di giudicare a distanza. La critica ha accompagnato il cinema di questi ultimi anni convinta della giustezza della sua impostazione e censurandone soltanto gli errori più appariscenti e marginali.

Luigi Chiarini, scrittore e regista

L'identificazione delle sorti del cinema italiano con quelle del neorealismo è per un verso giusta e per un altro errata. La risposta non vuol essere un facile paradosso per schivare la precisa alternativa della domanda. Infatti se si considera il neorealismo come « scuola », « tendenza », « corrente », moda magari, o altro che dir si voglia, tale identificazione appare assurda. Significherebbe in sostanza far coincidere l'arte italiana del film (qui non si parla del cinema commerciale) con un movimento per sua stessa natura caduco, perchè espressione di un ben individuato periodo storico, legandola così a *contenuti* (il plurale non è senza ragione) e modi stilistici circoscritti. Se, invece, ci si riferisce al significato e al valore universali del neorealismo, che consistono in un arricchimento umano dovuto a una tragica quanto profonda esperienza della vita e in quell'uso illuminante dei mezzi espressivi per cui il film diviene forma d'arte « giustificata solo in quanto necessaria per la rappresentazione di qualche cosa (il vero *contenuto* del neorealismo) che non sia rappresentabile in alcun'altra forma », per dirla con Fiedler, allora si può giustamente affermare che le sorti del cinema italiano proprio nel suo procedere e rinnovarsi dipendono dall'aver assimi-

lato o meno la lezione neorealista. In questo caso abbiamo opere come *Le notti di Cabiria* (raro sebbene non unico esempio); nell'altro i molti cascami dialettali, le degenerazioni e sguaiataggini erotico-plebee, le fredde e manieristiche ripetizioni. Il cinema commerciale, popolaresco o a grande spettacolo, non entra, come si è già detto, necessariamente in queste considerazioni che si riferiscono a un fenomeno artistico.

Le accuse mosse da alcuni critici al neorealismo di essere frammentario, dialettale, prigioniero di una concezione anarchico-populista e di una poetica naturalistica, mentre non sono giustificate nei confronti delle opere valide (quelle che han dato vita e nome al movimento) trovano appiglio in quei cascami, quelle degenerazioni, quelle fredde ripetizioni manieristiche a cui ho sopra accennato. Ma conviene, a questo proposito, sgomberare il terreno da un equivoco non so quanto alimentato in buona fede: non erano i film neorealisti viziati da un'esasperazione polemica bensì certa critica arroccata su due estreme e opposte posizioni politiche.

Che i film neorealisti abbiano avuto il maggior successo tra gli intellettuali e all'estero mi sembra un fatto pacifico. Contesto, invece, che abbiano trovato la minor comprensione tra le classi e i ceti italiani di cui descrivevano le miserie. La fobia per i cosiddetti « stracci » è propria di un certo sordo mondo borghese, malato di retorica, che identifica, forse anche in buona fede, il suo benessere con la dignità nazionale; un pubblico che al cinema si vuole divertire, magari versando una lagrima per l'eroina di una romantica finzione, ma a cui non piace essere turbato dal crudo specchio di una realtà che costringe a pensare e a prendere posizione. Il limitato successo dei film neorealisti (non tutti) nei ceti popolari è dipeso a mio giudizio dal fatto che il loro linguaggio rifiutava quelle forme oggettive e convenzionali a cui il grosso pubblico era abituato; tale rifiuto arrivando a volte a un esasperato intellettualismo polemico. Proprio questi aspetti rendono comprensibile il successo tra gli intellettuali; in quanto all'estero bisognerebbe distinguere tra pubblico e critica giacchè non sempre il successo presso questa si identifica con l'adesione di quello. Comunque per gli stranieri giuoca la novità di un mondo e il loro naturale distacco da esso. Significativo è il fatto che i migliori film neorealisti, proiettati all'inizio dell'estate a Roma, Milano e Torino, abbiano realizzato notevoli

incassi, superiori a quelli raggiunti quando uscirono per la prima volta.

Sul rapporto cinema-scrittori-letteratura mi pare si sia detto anche troppo. E' un rapporto eminentemente di ordine pratico difficile a stabilirsi da noi, contrariamente a quanto avviene, per esempio, negli Stati Uniti, per il semplice fatto che non abbiamo nè un'organizzazione industriale seria ed efficiente come quella americana, nè una narrativa che per la sua tematica, la sua struttura e la sua popolarità si imponga all'attenzione della gente di cinema. I connubi tra scrittori e registi restano episodi rari e dipendono da condizioni particolari di affiatamento, perchè in genere tanto più spiccate sono le personalità tanto maggiori le reciproche prevenzioni e diffidenze.

La mancanza di una buona produzione media in Italia dipende da molti fattori. Ve ne sono di ordine economico: gli alti costi, gli eccessivi gravami fiscali, il caotico rapporto tra esercizio, noleggio e produzione fanno sì che un film medio non possa coprire le spese sul mercato nazionale; ve ne sono di ordine organizzativo: da noi manca la figura del produttore come responsabile dell'impostazione e realizzazione di un film; in fine di ordine tecnico-artistico: abbiamo le eccezioni, ma scarseggiamo sul piano del mestiere di buoni sceneggiatori e registi e siamo piuttosto poveri di attori. Oltre queste ragioni, specifiche per il cinema, mi sembra vi siano alcune circostanze di carattere generale, comuni in fondo anche ad altre attività artistiche e intellettuali, la cui analisi porterebbe lontano. Si pensi, per esempio, alla narrativa e al teatro. Da noi il tentativo di realizzare un prodotto medio (parlo del cinema) si concreta assai spesso in un prodotto dignitoso o, come si dice, « pulito », destinato al fallimento economico perchè non riesce a cogliere nè gli interessi nè i gusti di un vasto pubblico. Abbandonati gli argomenti e le forme deteriori e volgari non si è capaci di sostituirli con altri ugualmente popolari.

Non credo che la critica sia responsabile della situazione e delle sorti del nostro cinema, anche se non va esente da pregiudizi e da errori. Direi, anzi, che la critica italiana ha mostrato quasi sempre acutezza ed equilibrio di giudizio nel suo complesso ed ha affiancato con intelligenza polemica le giuste battaglie in favore del buon cinema.

Alfredo Guarini, produttore

Le sorti del cinema italiano sono dipese — nell'immediato dopoguerra — esclusivamente dall'intuizione del neorealismo perchè il nostro cinema — nel suo complesso — era letteralmente « saltato » dopo la Liberazione. Indubbiamente opere come *Roma città aperta, Paisà, Sciuscià, Ladri di biciclette, Anni difficili, Germania anno zero, Le Mura di Malapaga* (ed i loro derivati) hanno aperto una strada nuova nel mondo al cinema italiano. Su quei film si è ricostruito tutto e si può onestamente affermare che senza il neorealismo il cinema italiano sarebbe, da tempo, morto e sepolto.

Bisogna però riconoscere che la realtà espressa da quei film non fu una realtà sociale e nazionale unitaria, ma il risultato di impulsi generosi di uno speciale stato d'animo. Rossellini e De Sica (per rimanere ai due maggiori « maestri » del neorealismo) non hanno obbedito ad un ideologia o sono rimasti fedeli a determinati programmi, hanno « creato » i loro films per un « bisogno » che non può essere catalogato in una determinata politica. Non mi sembrano perciò giustificate le accuse fatte al neorealismo da alcuni critici italiani anche se riconosco che molti difetti dell'attuale cinema italiano derivino proprio da un certo « bozzettismo » indicato da alcuni films neorealisti. A questo proposito però bisogna distinguere fra i films neorealisti veri e falsi. Per esempio il cosiddetto « sex » che imperversa sull'attuale produzione italiana deriva direttamente da quel falso film neorealista che fu *Riso amaro* di De Santis. Gli equivoci sono frequenti in tutte le « scuole » e non soltanto nel cinema.

E' vero che i films più realisticamente insistiti hanno avuto maggior successo tra gli intellettuali e all'estero che tra le classi e i ceti italiani di cui descrivevano le miserie. Ciò è dovuto — in gran parte — al mancato impiego di attori professionisti che avrebbero potuto convincere molto di più il nostro pubblico. Infatti qualche film neorealista interpretato da attori conosciuti ha riscosso anche il consenso del grande pubblico italiano. Inoltre il pubblico straniero, in un primo tempo almeno, vedendo i nostri film neorealisti non ha pensato nemmeno lontanamente di trovarsi di fronte a pseudo-attori doppiati da voci di professionisti. Ha gridato al miracolo di un'interpretazione collettiva che in effetti non esisteva e che, comunque, era fabbricata al tavolo del doppiaggio.

Si è detto tanto sul rapporto cinema-scrittori-letteratura ed è inutile ritornare su questo argomento. Personalmente ritengo che non si possa fare il cinema senza scrittori.

La produzione media è la spina dorsale di una cinematografia. In Italia è molto difficile produrre un film medio per le difficoltà di finanziamento. Dovrebbe essere compito della Sezione di credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro e degli appositi « comitati » favorire il finanziamento della media produzione, ma ciò non è possibile con gli attuali sistemi perchè si usa finanziare il noleggiatore e non il produttore. Cioè la Banca concede il finanziamento ad un determinato film sul contratto di noleggio e non è facile, per un produttore di film medio, trovare un noleggiatore disposto, a priori, a firmare un contratto con un minimo garantito.

La critica cinematografica italiana — almeno nella sua maggioranza — è sempre stata costruttiva. Non altrettanto si può dire dei responsabili delle rubriche cinematografiche dei giornali a rotocalco. In questo campo ci sarebbe molto da fare se i responsabili del nostro cinema se ne occupassero più attivamente.

Le due strade di Bruxelles
(Il Festival mondial du film)

di *FRANCIS BOLEN*

THE KEY (*Gran Bretagna*)

Una donna ha perduto l'amico, morto in mare con la sua nave (siamo nel 1941). Più tardi, con indifferenza e generosità, ella accoglie uno dopo l'altro diversi marinai che finiscono tutti per conoscere la sorte del primo. Compare William Holden. Sofia ripiglia gusto alla vita. Ama di nuovo ma, sbagliandosi sui veri sentimenti del suo partner, si separa da lui. Alla fine c'è la speranza che tutto si sistemerà fra di loro.

The Key (t. l. La chiave) è questo. Ma è anche una specie di reportage o di documentario sull'opera dei rimorchiatori che, durante la guerra, dovevano soccorrere i carghi silurati dal nemico e ricondurli in porto. La rievocazione di quei momenti pericolosi e di quegli eroismi oscuri è fatta con efficacia e sobrietà tutte britanniche. Di contro, la storia lascia lo spettatore completamente freddo. Non si avverte la presenza di sentimenti veri, e si finisce per annoiarsi dinanzi a un film che si trascina per più di due ore. Tecnicamente, Carol Reed ha fatto un buon lavoro. Per di più ha insegnato a Sofia Loren come recitare con verosimiglianza e ha tratto vantaggio dal talento di William Holden e Trevor Howard. Ecco quanto si può dire di questo film accademico.

SANS FAMILLE (*Francia*)

Inutile cedere alla potenza lacrimatoria del romanzo che fu libro inseparabile per parecchie generazioni. Senza dubbio la sua trasposizione cinematografica sarà un'eccellente operazione commerciale. Non vi si incontrano forse ragazzetti furbi e coraggiosi nelle avversità, cani sapienti, una scimmia miracolosamente intelligente, rapimenti, colpi di scena, qui pro quo? Come è edificante, riposante, colorito tutto ciò! Come saprà far ridere e piangere i ragazzi e i genitori che li accompagneranno al cinema il sabato sera! Ma com'è anche insipido per un pubblico maturo che ha giudicato fuori posto siffatta opera nel quadro di un festival! C'è da credere che i responsabili della selezione francese abbiano voluto burlarsi degli organizzatori della competizione di Bruxelles.

Da notare che André Michel è riuscito a togliersi astutamente d'imbarazzo poco dopo la proiezione. Nel corso di una conferenza stampa, egli ha fatto buon viso a cattiva sorte, spiegando che aveva trovato divertente evocare la atmosfera e i costumi della fine del XIX secolo e che aveva voluto fare un film « che piacerà ai giovani senza peraltro dispiacere agli anziani ». Siccome

André Michel è assai simpatico, diciamo pure che egli è riuscito nel suo intento per un cinquanta per cento. E segnamo a suo credito alcune complici strizzatine d'occhio verso lo spettatore accorto e un epilogo piacevole in forma di racconto di Natale. Ma chi pensa a quel puro gioiello che era il cortometraggio *La rose et le réséda* premiato a Venezia nel 1947, a quel film intelligente e originale che era intitolato *Trois femmes* (1951), a *La strega* che meritò al suo autore un Orso d'argento al Festival di Berlino del 1956, chi pensa a questo bagaglio prestigioso e ricco di promesse, non può che compatire André Michel per non aver avuto che un Malot da mettere sotto i denti dopo due anni di inattività.

Los jueves, milagro (*Spagna*)

Conveniamone: l'annuncio che la selezione spagnola era costituita dal film *La violetera* provocò presso i dirigenti del Festival di Bruxelles un entusiasmo piuttosto tiepido. Da qui l'idea di invitare l'ultimo film di Berlanga che era appena uscito a Barcellona dove era stato tuttavia accolto freddamente dal pubblico. Le reazioni di Bruxelles sono state più calorose, senza però che si sia arrivati al grande successo. La realtà è che questo film dovrebbe essere giudicato più dalle sue intenzioni che dalla forma definitiva.

E' lo stesso Berlanga che ci fornisce i dettagli delle tribolate vicende di *Los jueves, milagro* (t. l. Ogni giovedì, miracolo). Per comprenderle è necessario riportare il sunto della trama così come fu distribuito alla stampa: « Fontecilla è una vecchia stazione balneare dimenticata da tutti. Il richiamo degli stabilimenti termali è assai modesto, e non ci sono ricette che valgano. Per questo sei amici, che formano le "forze vive" del posto si impegnano a ridare a Fontecilla lo splendore e la vita di un tempo. Essi decidono di inventare e di rappresentare un "miracolo" la cui notizia, diffondendosi, attirerà i turisti e restituirà al villaggio la rinomanza e le risorse perdute. C'è a Fontecilla un uomo esaltato e un po' debole di mente che si potrebbe impiegare per questo progetto: ravvivare l'attenzione attorno alla località. Il consiglio dei sei amici decide dunque che uno di essi si travesta da San Dima, la cui apparizione sarà accompagnata da effetti ottici prodotti con vecchi trucchi di fisica spicciola. Il falso San Dima appare vestito d'una lunga veste cosparsa di vernice fosforescente, la testa circondata da un'aureola punteggiata di "paillettes". Dinanzi a questa visione, l'esaltato si precipita al villaggio, gridando e comunicando a tutti la buona notizia. Ma anche il parroco si rifiuta di credere alle sue parole.

« Nel frattempo, come aveva promesso San Dima, l'apparizione si ripete i giovedì seguenti e il numero delle persone che si riuniscono attorno al falso santo non fa che aumentare. Ma viene il giorno che Don José rifiuta di continuare ad essere San Dima perchè la moglie gli ha chiesto di assistere a una delle apparizioni. Ecco dunque un ostacolo insormontabile al momento meno opportuno, e i sei amici decidono di rinunciare al progetto. E' a questo punto che salta fuori uno strano personaggio che nessuno conosce e non si sa di dove venga. E' Martino, che si presta volentieri a salvare la situazione. I suoi consigli fanno modificare la "messa in scena" del miracolo. Non ci sarà più soltanto la finzione, perchè ormai, grazie a Martino, i prodigi si manifestano

veramente in molteplici forme e gettano gli abitanti di Fontecilla nella meraviglia più grande. Capitano nel villaggio cose strane che convincono gli abitanti a credere ad avvenimenti miracolosi. La località vede arrivare molta gente attirata da questa specie di "fiera delle meraviglie" che induce il parroco a portare in processione l'immagine di San Dima; a quest'ultimo Martino dà la sua voce. E' così che, mentre tutto il villaggio rimane a bocca aperta davanti ai prodigi di Martino organizzati per aiutare i sei amici, costoro si ravvedono, e dichiarano che tutto quanto è finzione. Ma nessuno crede loro. Martino è scomparso. Tutti lo cercano; qualcuno entra nella camera che gli era stata assegnata nello stabilimento termale. Lì viene trovato un biglietto con cui Martino prende congedo dagli amici e dice che forse non ritornerà. Raccomanda loro di comportarsi bene, di credere ai miracoli e di dire le preghiere prima di andare a letto la sera. Li incarica poi di dire a don Fedele, il parroco, di modificare il volto di San Dima nella chiesa. Per aiutare lo scultore incaricato di modellare la nuova immagine, egli lascia una fotografia autentica del "Buon Ladrone". Gli amici vedono allora una fotografia cadere a terra: don Fedele la raccoglie e ci vede, di faccia e di profilo, come sui cartellini della polizia, la fisionomia di Martino ».

Questa è dunque la storia immaginata da Berlanga. Dalla censura politica non è venuto alcun ostacolo a questa satira. D'altra parte l'autorità ecclesiastica spagnola è del parere che il grande pubblico non sia sufficientemente maturo in cose religiose per comprendere e trarre profitto dalla lezione. « Cosa volete, non sono che un cineasta — commenta filosoficamente Berlanga —. I parroci sono evidentemente più preparati di me in diritto canonico ». E aggiunge: « Sono cristiano ». I censori non sono giunti fino al punto di proibire il film, ma hanno modificato il dialogo, cambiato il montaggio, tagliate alcune scene, specialmente alla fine quando Martino appare senza possibilità di dubbio come l'incarnazione di San Dima ritornato sulla terra per trasformare i falsi miracoli in veri.

L'apologo essendo stato così modificato perde necessariamente buona parte della sua forza satirica. E nella forma, l'opera soffre dei pasticci e delle complicazioni che le sono capitati. Dal momento in cui Martino entra in scena lo spettatore perde il filo conduttore del racconto. Ma il film non è stato tuttavia depauperato del tutto nella sostanza. La « verve » di Berlanga rimane efficacissima quando denuncia la superstizione, flagella i mercanti del tempio o dimostra come sia facile approfittare della folla ignorante. Così come ci viene mostrato, il film è ancora pieno di trovate cinematografiche l'una più divertente dell'altra. Alcuni gli hanno rimproverato una certa verbosità. Ma non è questa una caratteristica mediterranea, una specie di certificato di origine?

Le cerf volant au bout du monde (*Francia*)

Riservata a Karlovy Vary, la prima produzione di Roger Pigaut e Betsy Blair, due attori passati dall'altra parte della barriera, non ha potuto essere presentata al Festival di Bruxelles che fuori concorso. Peccato per Bruxelles... Perchè ecco un'opera assolutamente simpatica e che ci avrebbe fatto piacere di veder ricordata nel verdetto finale.

Al suo debutto come regista Roger Pigaut — senza dubbio ottimamente

consigliato dal sottile e acuto Pierre Prévert (che una sorte ingiusta mantiene nell'ombra del grande fratello) — ha fatto un film piacevolissimo, di una freschezza genuina, pieno di ingenuità senza dubbio, ma anche ricco di trovate. Si è paragonato *Le cerf volant* al *Ballon rouge*. A torto, secondo noi. E' una rassomiglianza del tutto esteriore che si limita agli oggetti-pretesto. In verità Lamourisse, con la sua melanconia e il suo "escapisme" un po' sornione, è agli antipodi di Roger Pigaut, che ha i piedi ben piantati in terra ed è decisamente ottimista. La sua idea di accostare per mezzo di un aquilone i monelli di Montmartre a quelli di Pechino è piacevole. Gialli o bianchi, i ragazzini sono di una deliziosa spontaneità. La sapiente mescolanza di incantesimo e di realismo populista è (quasi) sempre riuscita. Senza dubbio l'idea-madre del film era stata già graziosamente espressa da Paul Fort e, a forza di ripeterla, la si giudica talora una banalità. Ma Pigaut la rinnova con sincerità. Ed è l'essenziale.

Rebeliao em Vila Rica (*Brasile*)

Il Brasile è un paese a sorpresa. Ma le sue sorprese non sono sempre piacevoli. *O Cangaceiro* aveva stupito e conquistato il mondo. *Rebeliao em Vila Rica* (t.l. Ribellione a Villa Ricca) affliggerà tutti, nessuno escluso. E' penoso sentirsi in dovere di sbrigarsi in poche righe di un lavoro che è costato mesi di fatica. Ma davvero tutto è detestabile in questo film: interpretazione, regia, fotografia (salvo, qua e là, alcune immagini che sembrano autentiche). Anche lo scenario che, attraverso una rivolta di studenti contro il loro rettore, vuole rievocare una pagina della storia del Brasile (la ribellione contro l'oppressore portoghese nel XVIII secolo), è di una povertà e di una convenzionalità raramente raggiunte. E' forse vero che gli autori hanno dovuto superare le peggiori difficoltà per realizzare il loro progetto in un paese dove il mercato cinematografico è in mano a interessi stranieri, ma che imparino almeno l'abc del mestiere! L'entusiasmo, la generosità di cuore e perfino una certa ispirazione non bastano a fare un film.

Raintree County (*U.S.A.*)

Il Sud aveva avuto il suo *Via col vento*, il Texas il suo *Gigante*. La contea di Raintree ha avuto meno fortuna con Dmytryk, che va decisamente declinando da qualche anno a questa parte. Si sono volute tessere le lodi della brava gente attaccata al proprio paese e alla terra, alla vita familiare e alle antiche tradizioni. Si è tentato di interessarci ai casi di un giovanotto che sogna grandi cose e cerca un albero misterioso che, secondo la leggenda, deve portar fortuna a chi lo trova. Nè si è mancato naturalmente di darci alcuni quadri dell'eterna guerra di Secessione. Tutto ciò è durato due ore e quaranta minuti, orologio alla mano. Personalmente ci è sembrato ancora più lungo. Beninteso, niente da dire sulla tecnica. E si applaude la *performance* di Elizabeth Taylor e di Montgomery Clift, che ce la mettono tutta, giungendo a dare un po' di verosimiglianza a personaggi dozzinali.

The Goddes (*U.S.A.*)

Inserito a metà festival, senza un adeguato lancio pubblicitario e senza essere sostenuto dalla presenza in carne ed ossa del regista o di qualche in-

terprete, questo film fatto di niente, girato in bianco e nero, con una spesa (relativamente) modesta e interpretato da sconosciuti, ha risollevato di parecchi punti le sorti della manifestazione. *The Goddess* (t. l. La dea) è una grande opera coraggiosa, entro certi limiti sperimentale, un'opera d'eccezione al livello di *Wedding Party* (Pranzo di nozze), *Bachelor Party* (La notte dello scapolo) e *Marty*, e in più aspra e intensa. Del resto il medesimo sceneggiatore, Paddy Chayefsky, è alla base di questi quattro film dove si avverte sensibilmente l'influenza della televisione che ha restituito il cinema alle sue sorgenti migliori. Perchè è la TV che, cosa sorprendente ma innegabile, ha liberato Hollywood dalla grande paura dei benpensanti che gravava sulla televisione americana da alcuni anni. Intendiamoci bene: i programmi della televisione americana sono pieni di sciocchezze, ma tra di esse trovano ugualmente posto trasmissioni originali dove la franchezza pressochè totale è la principale virtù. Una franchezza servita da una tecnica semplice, spoglia, efficace e, in complesso, ben più eloquente delle grandi macchine dai colori sempre più smaccati, degli schermi sempre più larghi, dalle colonne sonore sempre più stereofoniche e assordanti.

In sè il soggetto non è inedito. Fa ricordare *Sunset Boulevard, I'll Cry Tomorrow*. Perchè è ancora un « sacro mostro » di Hollywood che è al centro della vicenda. Si segue la via di Emily, dalla nascita fino al momento in cui raggiunge la sua meta: diventare una grande « star ». Emily ha una eredità pesante. Le viene dalla madre, una fallita, che le trasmette il suo desiderio irresistibile di grandezza e di gloria. Ma questo desiderio si è nutrito di letture di « fans magazines », e non sarà placato finchè non si saranno avuti la casa di lusso, la piscina, i giardini, la scelta degli amanti, dei soggettisti e dei « partner ». A questo punto, Emily si accorge della sua solitudine. Nell'intervallo fra due grandi film, si lascia andare alla disperazione. Gli psichiatri non le sono di alcun aiuto. Solamente l'alcool e gli stupefacenti le permettono di tirare avanti. E il falso mondo dei teatri di posa è la sua sola possibilità di evasione: è là che può dimenticare la propria vita sbagliata interpretando quella degli altri.

I funerali di Mike Todd, i drammi di Judy Garland, Lana Turner, Elizabeth Taylor, la frenesia di un certo « American Way of Life » fanno eco nella vita reale a questo film impietoso, animato da capo a fondo dal furore della verità. John Cromwell, che l'ha diretto, non aveva quasi più fatto parlare di sè negli ultimi anni. Egli ha trovato qui la forma di *The Enchanted Cottage* e *Caged*. E ha scoperto in Kim Stanley un'interprete eccezionale che disegna mirabilmente lo sviluppo del suo personaggio dalla ragazzetta ingenua alla sconvolta vedette.

Dom V A Kotoromjia Jivou (*U.R.S.S.*)

Meno elaborato di *Letiàt Zhuravli* (Volano le gru), che trionfò a Cannes, *Dom V A Kotoromjia Jivou* (t. l. La casa che abito) conferma il mutato orientamento del cinema sovietico, mutamento preannunciato un paio di anni fa da *Il quarantunesimo* (Sorokpervij, 1956). Ci si scosta dalla didattica ideologica e dall'accademia del « realismo socialista », si procede verso la sincerità, il rispetto dei valori umani, si scopre una forma che non è senza analogie con il neorealismo all'italiana. Gli autori di *Dom V A Kotoromjia Jivou,* due

giovani cineasti, non hanno tentennato di fronte a un soggetto assai complesso che si sviluppa in tre momenti storici: prima della guerra, la guerra, il dopoguerra. Inoltre, numerosi personaggi destano la nostra attenzione: anzitutto una famiglia composta da padre, madre, da una figlia e da due ragazzi, quindi una coppia dove il marito è sempre in giro senza combinare niente e la moglie si annoia, infine una ragazza romantica che vorrebbe fare il teatro ma diventerà infermiera. Così sette od otto casi psicologici sono posti di fronte, avendo sullo sfondo la rievocazione di un tragico periodo della storia dell'U.R.S.S.

Questa cronaca di una famiglia con le sue gioie, le pene e le speranze ci è raccontata con un grande equilibrio di toni, un pudore assai sensibile, e una commozione che viene dal cuore. Tuttavia lo studio dei caratteri non è spinto così a fondo come sarebbe stato sperabile. E' questa la riserva che occorre fare nel tessere l'elogio di un film tra i più simpatici, di un bel film degno di un pubblico mondiale.

ENDSTATION LIEBE (*Germania Occ.*)

Alcuni giovani operai scommettono con il giovanotto più in vista del loro gruppo che non riuscirà a conquistare una certa ragazza. Il giovane vince la scommessa, ma rimane preso nel suo stesso gioco. A questo punto la ragazza viene a conoscenza della scommessa e la rottura sarebbe tragica e definitiva se il regista Tressler non avesse deciso di fare di *Endstation Liebe* (t. l. Amore al capolinea) una commedia. Tutto finirà dunque con un matrimonio assai bene assortito. Il soggetto è povero. E non è certo nuovo. Ma qui viene trattato con freschezza e anche con una certa finezza psicologica. La rappresentazione della gioventù d'oggi è fatta con verosimiglianza e comprensione. Tressler stesso, ci si assicura, non avrebbe un'età di molto superiore a quella dei suoi eroi. Ma egli ha saputo osservare con occhio maturo la vita dei giovani operai. Ha moltiplicato nel film annotazioni assai interessanti che giungono a dare a certe sequenze una eccellente vena comica. La recitazione è viva e rapida. I giovani interpreti sono molto bravi. E in capo a tutti l'assai spontaneo e convincente Horst Buchholz nel quale alcuni vedono un James Dean tedesco.

NASSER ASPHALT (*Germania Occ.*)

Si ritrovano qui lo sceneggiatore, l'operatore e il protagonista di *Endstation Liebe*. Tentati così di cercare somiglianze tra i due film, si osserverà che l'uno e l'altro non hanno paura di affrontare problemi che fanno riflettere. Ma la maniera di Frank Wisbar è più pesante, più aprioristica di quella di Tressler. Si tratta di una dimostrazione a freddo dei misfatti della stampa scandalistica, tuttavia ispirata a una grossa truffa giornalistica che venne realmente compiuta in Germania qualche anno fa. Un famoso reporter aveva dato notizia, inventandola di sana pianta, della scoperta in Polonia di un bunker stipato di cibi in scatola, dove alcuni soldati nazisti erano vissuti da reclusi dal 1945. Per ingrossare la faccenda, il reporter parlava di un cieco sopravvissuto e pubblicava una foto truccata nella quale centinaia di donne tedesche si andarono illudendo di riconoscere chi il marito, chi il figlio...

Nel film è Horst Buchholz, un giovane attore pieno di talento, a interpretare la parte di un reporter alle prime armi, che denuncia l'inganno e salva l'onore del giornalismo onesto. Passiamo sopra a certi errori nella descrizione del nostro mestiere. *Nasser Asphalt* (t. l. Asfalto bagnato) resta un film fabbricato secondo ricette sperimentate, onesto nella fattura e onesto anche nella sua indignazione.

Roda Calbi (*Egitto*)

Come è detto nel riassunto, *Roda Calbi* (t. l. Rispondi al mio cuore) « tratta della differenza tra le classi, e racconta la storia di un amore impossibile tra la dolce Inji, figlia di un principe feudale, e Alì figlio del capo giardiniere della proprietà del padre di lei ». L'azione si svolge lungo un arco di venti o trent'anni, da Fouad a Nasser. Ed è grazie a quest'ultimo che gli innamorati potranno finalmente unirsi.

Questa storia sentimental-politica ci è raccontata a colori e in cinemascope. Non si è badato a spese. Ogni mezzo tecnico e finanziario è stato messo a disposizione dei realizzatori. Ma ciò che manca assolutamente al film è un briciolo di capacità creativa. Noi abbiamo imparato ad apprezzre film giapponesi, indiani, cinesi, che erano agli antipodi della nostra sensibilità occidentale. Qui le braccia ci cadono davanti a quello che non possiamo che chiamare un concentrato di ridicolaggini. Ma si può essere egiziani e uomini di gusto?

Subotom Uvece (*Jugoslavia*)

Subotom Uvece (t. l. Sabato sera) è costituito da tre storie il cui unico legame è l'unità di tempo. La prima racconta di una coppia alla ricerca di un appartamento in una città popolatissima. E' la più debole. La seconda ha per eroe pietoso un « manager » di boxe chiamato « il dottore » che più nessuno prende sul serio. A dispetto dell'ingratitudine dei suoi antichi allievi e degli sberleffi del pubblico, « il dottore » resta attaccato allo sport che ama. Ancora una volta egli riesce con i suoi avveduti consigli a far trionfare un pugilatore. Costui è festeggiato calorosamente, ma nessuno si cura del piccolo uomo solo. Ed ecco l'occasione per il regista di darci alcune immagini di tragica bellezza, che ci fanno toccare con mano il dramma della solitudine e della ingratitudine. Infine, traboccante di giovinezza, di poesia e di freschezza, la terza storia ci racconta del primo incontro di un ragazzo e di una ragazza durante un ballo all'aperto, sotto la pioggia. Con tocchi leggeri e con l'aiuto di un fine spirito di osservazione, Pogacic, elemento promettente del giovane cinema jugoslavo, descrive i sentimenti dei suoi eroi e li circonda di un alone di simpatia. Girato con mezzi visibilmente modesti, *Subotom Uvece* è tuttava un'opera di qualità. Pogacic farà ancora parlare di sè.

La muraglia cinese (*Italia*)

Questo film è il degno continuatore di *Continente perduto, L'impero del sole* e *Magia verde*. I registi cambiano. Il produttore, Leonardo Bonzi, rimane e così pure la ricetta.

Bonzi è, d'altra parte, di una assoluta franchezza a questo proposito. Si

tratta di documentari ricostruiti, recitati. « Quando arrivo in un villaggio — spiega Bonzi — e assisto a un funerale, non sollecito i miei operatori a "girare". Aspetto tranquillamente l'indomani. Mi metto d'accordo con le autorità locali perchè si rifaccia il funerale "per il cinema" ». E ancora: « Solamente il sensazionale mi interessa; è uno spettacolo che io voglio dare al pubblico ». Da ultimo Bonzi è diplomatico: il governo cinese ha accettato le sue condizioni; completa libertà di movimento per la « troupe », nessun controllo sulla pellicola impressionata, esclusione dal film di qualsiasi elemento ideologico. Ciononostante, Bonzi non ha potuto fare a meno di concludere il film con una sfilata di 500 mila giovani cinesi che agitano dragoni di carta, lanciando palloncini e ballando sotto gli occhi di Mao Tse Tung. E' più o meno l'unico riferimento alla nuova Cina. Il resto è un condensato della Cina « eterna », successione di brillanti quadri folcloristici, dove non manca l'episodio crudele d'obbligo con il capretto offerto in pasto a una tigre.

Stando così le cose, occorre dire che lo spettacolo è riuscito nel suo genere. Lizzani ha messo insieme immagini straordinarie, ha dato loro un ritmo appropriato e ha saputo magnificamente destreggiarsi con il colore. La sua tavolozza è di una ricchezza mai vista.

Ejfélkor (*Ungheria*)

C'è prima di tutto, in *Éjfélkor* (t. l. A mezzanotte), il dramma intimo di tre esseri. Un attore è sposato a una donna dolce e tranquilla. Ma incontra un'affascinante ballerina. Divorzia, sposa la nuova venuta che, per lui, ha liquidato un ricco corteggiatore straniero. A questo punto la tragedia scoppia a Budapest. Siamo nell'ottobre 1956. E l'unione che un amore ardente ha suggellato viene infranta. Lei e lui hanno paura. L'uno e l'altra sono sinceri. Lei vuole emigrare. Lui esita. A mezzanotte la decisione è presa. Egli resta. « Come potrei mai recitare in un'altra lingua diversa dall'ungherese? ». Lei, che è ballerina, teniamolo presente, parte senza rispondere.

Insomma, il film non prende partito. Non rievoca nè la rivoluzione di Budapest, nè la sua repressione. Si limita a farvi allusione nella misura in cui gli avvenimenti servono a provocare un conflitto psicologico. Sia che si voglia interpretare questa mancanza di chiarezza come una suprema abilità politica sia come la logica dimostrazione che la verità non è mai una sola, non si può che rimanere impressionati dal fatto che il cinema ungherese non esita ad affrontare un tema di bruciante attualità. Non si può non riconoscere che i cineasti ungheresi godono di una libertà di espressione abbastanza notevole. Ce ne eravamo accorti con *Libera uscita* e *Carousel*. Ma questi film erano di prima dei fatti del 1956. Apparentemente niente è cambiato.

Tuttavia, sul piano estetico, *Éjfélkor* è meno riuscito dei precedenti. La recitazione è debole, la tecnica meno efficace. E si coglie anche qualche banalità.

Touch of Evil (*U.S.A.*)

Abbiamo visto scendere a Bruxelles un Orson Welles in gran forma. Era di umore eccellente, e ne aveva la ragione: *Touch of Evil* (L'albero della vita) aveva avuto l'onore dell'invito e gli organizzatori avevano moltiplicato le telefonate facendogli pressione perchè intervenisse di persona. Egli è

venuto, dunque, e ha tenuto la conferenza stampa più sorprendente cui un assiduo di festival abbia mai assistito. Aveva a fianco il più simpatico rappresentante della Universal. Eccellente occasione per fare l'enfant terrible e per lanciare alla Casa colossali frecciate.

A sentir lui, il film non ha avuto negli Stati Uniti che una distribuzione « invisibile ». Due giorni prima della fine delle riprese, gli venne tolta di mano la sua opera che fu acquistata da terzi e che non gli è stata addirittura mai mostrata. Ciò non impedisce che egli si sia molto divertito, specialmente riuscendo a mettere nel *cast* Marlene Dietrich, sua buona amica, per la quale non c'era il ruolo. Bisognava vedere il produttore, commenta Orson Welles con una significativa strizzata d'occhi. Poi, diventato improvvisamente serio, l'intervistato dichiarò: il personaggio che incarno nel film rappresenta tutto ciò che io odio, lo spirito poliziesco, la polizia che si sostituisce alla giustizia e si arroga il diritto di giudicare, in una parola la dittatura. Così Orson Welles suggeriva ai critici quel che si doveva vedere nel suo film, più che una banale « crime story », più che una « suspence » ben architettata.

Dal canto nostro, non ci siamo lasciati convincere, e amiamo *Touch of Evil* per le sue lungaggini come per la sua costruzione che, senza rivelarci nuovi trucchi, è di una magica efficacia. Da ricordare l'eccellente prestazione di Charlton Heston.

SHE DIDN'T SAY NO! (*Gran Bretagna*)

Questa commedia irlandese (t. l. Ella non ha detto di no) ha un punto di partenza piuttosto audace. Con uno strano tipo di madre di famiglia che ama molto i suoi numerosi figli e conosce poco sui loro « diversi » padri. Ciò tuttavia non va oltre una certa misura. Ma l'humour ne riesce piuttosto forzato salvo verso la fine che risulta francamente comica.

SKANDAL IN ISCHL (*Austria*)

Questa avventura di un medico cinico che si diverte a scandalizzare le bempensanti è piuttosto banale nei suoi sviluppi, ma la rappresentazione dell'ambiente — siamo in una città austriaca prima del 1914 — provoca qualche sorriso e, in stato di grazia, O. W. Fischer fa una brillante esibizione.

DUNKIRK (*Gran Bretagna*)

L'evacuazione di Dunkerque è il grande pezzo di bravura, nell'accezione cinematografica del termine, di questo film dove l'interesse non è sempre tenuto desto per tutta la durata delle sue due ore di proiezione. Le scene sulla spiaggia d'imbarco sono di un realismo epico. Da lodare ancora l'obiettività di tono nei riguardi del nemico e la mancanza di ogni polemica che avrebbe potuto offendere francesi o belgi. Ma diverse azioni collaterali giungono a imbrogliare il racconto e lasciano un'impressione di confusione. E' vero che tutto era confusione in quel tempo. Ma il vero non è sempre verosimile.

UN ETTARO DI CIELO (*Italia*)

Per quale ragione un ciarlatano non potrebbe vendere alla gente semplice un pezzo di cielo per viverci tranquillamente per l'eternità? Il giovane

Severino è questo mercante di sogni e i vecchi pescatori delle paludi sono i suoi amici. Che splendido punto di partenza, che soggetto prezioso! Sfortunatamente, il regista Casadio non è stato all'altezza dello scenario. Stile teatrale e mancanza di disinvoltura caratterizzano questo film purtroppo sbagliato, malgrado alcuni brillanti ma troppo brevi momenti. Rosanna Schiaffino è bella e sa recitare.

The Old Man and the Sea (*U.S.A.*)

Hemingway ha spesso aiutato i registi cinematografici in difetto di ispirazione. Ma questa volta l'operazione non è stata altrettanto benefica. Il suo splendido poema, la sua analisi acuta del cuore umano, il suo inno al coraggio dell'uomo solo, il suo atto di fede, non si ritrovano che molto marginalmente nel film di John Sturges che, sembra, non ha osato fare altra cosa che l'illustrazione delle parole. *The Old Man and the Sea* (Il vecchio e il mare) è onesto, è corretto, ma non è entusiasmante. Spencer Tracy riesce a salvarsi. E le riprese subacquee sono riuscitissime. Quanto alla musica, è disastrosa.

Fortunella (*Italia*)

Le avventure di Fortunella che crede di essere la figlia di un principe, si nutre di questo sogno, vive con degli avventurieri e apprende alla fine che si è sbagliata sulle sue origini ma continua ciononostante a credere alla felicità, queste avventure avvincono per la loro freschezza, l'umanità, l'humour. La Masina rafforza ancora la propria reputazione di clown femminile. E la musica di Rota si fa notare per l'impegno.

La violetera (*Spagna*)

E' soltanto a titolo di appunto che noi, più sotto, riportiamo il cast di questo filmastro, e ci domandiamo che cosa alcuni buoni attori siano andati a fare in questa galera.

The Proud Rebel (*U.S.A.*)

Un sudista, sopravvissuto alla guerra di Secessione, arriva nel Nord accompagnato dal figlio e dal cane. Il ragazzo ha perduto la parola in seguito a una terribile emozione (la morte della mamma). Il cane è il più fedele e il miglior cane del mondo. Le avventure più penose attendono il trio. Ma tutto finirà per sistemarsi grazie soprattutto alla proprietaria di una fattoria, donna di gran cuore. Il ragazzo ritroverà l'uso della parola e il padre sposerà la donna. Il tono di *The Proud Rebel* (t. l. L'orgoglioso ribelle) è assai melodrammatico, ma Michael Curtiz è abile e Alan Ladd, come d'altra parte Olivia De Havilland, sono attori pieni di esperienza e di risorse.

Montparnasse 19 (*Francia*)

La vita di Modigliani fu una tragedia e avrebbe potuto fornire lo spunto a un grande film. Ma Jacques Becker sembra essersi scarsamente preoccupato dell'approfondimento psicologico o della progressione drammatica. Egli ci mostra un pittore ubriacone che potrebbe essere un artistucolo qualunque e si

limita a mostrarci le sue ultime settimane. La pittura d'ambiente, di solito così cara a Becker, è qui trascurata. Siamo d'accordo che il soggetto non era adatto per lui. D'altronde Becker doveva raccogliere l'eredità del compianto Max Ophüls, dallo stile completamente diverso. Per colmo di sfortuna, egli ha avuto anche dei contrasti con l'autore dell'adattamento. A chi sono poi da attribuire i dialoghi? Non lo sappiamo bene, dal momento che Henri Jeanson ha fatto cancellare il proprio nome dai titoli di testa. Mentre Anouk Aimée e Lilli Palmer riescono a dare un'interpretazione ricca di sfumature, Gérard Philipe non è del tutto convincente.

TIKHII DON (*U.R.S.S.*)

Tikhii Don (t. l. Il pacifico Don) è la prima parte di una trilogia che si ispira a un best-seller della letteratura sovietica. L'azione comincia prima della guerra del '14 e termina alla vigilia della rivoluzione del '17. E' un grande affresco epico, anche se in certi momenti sfocato e di un accademismo piuttosto triste. Ma i colori sono splendidi. I toni pastello del Sovcolor sono una festa per gli occhi.

YORU NO TSUZUMI (*Giappone*)

Per la moglie di un samurai l'adulterio è una colpa particolarmente grave, qualunque ne siano le circostanze. Per questo bisognerà che ella muoia. La dimostrazione ci vien fatta con abbondanza di « flash back », man mano e nella misura in cui l'indagine del marito si compie. *Yoru no tsuzumi* (t. l La moglie adultera) è lento per noi, ma bisogna tener conto della mentalità orientale. Gli attori recitano con enfasi espressionistica che è una delle caratteristiche del dramma storico giapponese.

DONZOPO (*Giappone*)

Donzopo (t. l. I bassifondi) è una trasposizione in moduli da Estremo Oriente del romanzo di Gorki. Un film lontanissimo dal modello e non meno lontano dalla nostra sensibilità. Con la miglior buona volontà, non si può prestare a questa descrizione di una « corte dei miracoli » giapponese altro interesse che quello determinato dallo sconcerto. Kurosawa rimane in debito con noi.

EINE FRAU, DIE WEISZ WAS SIE WILL (*Germania Occ.*)

Eine Frau, die weisz was sie will (t. l.: Una donna che sa quel che vuole) è un grazioso film di categoria B, trattato in chiave di operetta e la cui vicenda d'altronde si svolge tra le quinte di un teatro. Lilli Palmer mette in luce le molteplici facce di un talento maturato dall'esperienza.

JENNY (*Olanda*)

Nel campo del film a soggetto, gli olandesi fanno sforzi lodevoli ma non sono ancora andati molto avanti.

VYNÀLEZ ZKÀZY (*Cecoslovacchia*)

Il coro di elogi con cui è stato accolto *Vynàlez zkàzy* (t. l. La diabolica invenzione) ha trovato unanimi artisti, tecnici, commercianti, critici professionisti e cinedilettanti venuti a Bruxelles per passone. Non si sapeva cosa ammirare di più, se la freschezza dell'ispirazione o la perfezione tecnica della realizzazione.

L'ispirazione, Karel Zeman è andato a cercarla in Giulio Verne. Il regista ha dichiarato nella sua conferenza stampa che i romanzi del celebre scrittore erano stati la delizia della sua fanciullezza. Oggi, giunto a piena maturità, egli ha voluto tradurre le proprie impressioni di adulto di fronte a quelle stesse opere. Egli ha dunque divorato di nuovo quei grossi libri dalla copertina rossa con impressioni in oro sul dorso. Si è reso conto che le più azzardate anticipazioni di Giulio Verne sono divenute oggi realtà. Ma non nella forma in cui il romanziere le descriveva, nè sopratutto in quella con cui la illustravano i suoi disegnatori. Zeman ha dunque provato un'impressione di imbarazzo in qualche modo archeologico. Ha sorriso della forma barocca del « Nautilus » e dei mille accessori di navigazione. E ha pensato che tutto questo mondo vecchiotto e così irreale non avrebbe potuto sopportare i procedimenti del cinema realista ma che, di contro, il cinema di animazione, il film di pupazzi, di modellini e di disegni animati, sarebbe stato mirabilmente consono a creare un clima surrealista (Zeman s'è guardato bene dall'usare questo aggettivo, ma il suo film lo suggerisce irresistibilmente). D'altra parte, per dar vita ai personaggi chiamati a muoversi in questo mondo strano egli ha convocato alcuni attori (al momento sconosciuti) e ha chiesto loro di muoversi « come se credessero alla storia ». Così il film, per un audace contrasto di stili, si adeguerà contemporaneamente alla totale adesione che il lettore giovane dava alla vicenda e allo stupore divertito che essa provoca oggi nel lettore smaliziato. Il regista ha rigato le scene come nelle vecchie stampe, ma siccome sugli attori, o almeno sulle loro facce, queste righe non appaiono, il contrasto ricercato ne risulta ancor più accentuato.

Comunque non dilunghiamoci oltre sui procedimenti tecnici. Abbandoniamo la clinica freddezza dell'analizzatore. Abbiamo fretta di esprimere la nostra meraviglia di fronte al risultato. *Vynàlez zkàzy* è un capolavoro di buon gusto. La poesia pervade tutte queste immagini utopistiche. Un humour scintillante caratterizza un'opera piena di « gags » eccellenti, come quello delle attualità realizzate con l'aiuto di un antenato del cinematografo, un fenachistiscopio perfezionato, o come quello del balletto di meduse e ippocampi dinanzi agli enormi oblò del sottomarino. Il gioco perviene a una falsa innocenza — senza false note — che è il colmo della raffinatezza. Siamo nel giardino del mago eppure siamo vicini alla parodia. Paul Delvaux ci ha spesso manifestato la propria simpatia per Giulio Verne. Se conoscete le opere di questo pittore belga e se vi diciamo che il film di Zeman ci ha spesso fatto pensare ad esse, capirete che si tratta di una *bellezza allarmante*. Ma se si riconosce al film un intenso piacere estetico, non bisogna per ciò dimenticare il suo messaggio, il suo appello, la sua lezione. L'invenzione diabolica, beh, al giorno d'oggi si chiama energia nucleare. Può fare la felicità dell'umanità o provocare la sua distruzione. Nel film, il professor Roch ha saputo scegliere...

Conclusione

Il festival di Bruxelles è stato lo specchio della situazione attuale del cinema. Fra una trentina di film presentati si contavano alcune « pizze », alcuni film di livello commerciale medio e infine qualche opera superiore. I migliori hanno ottenuto i premi principali: *Vynàlez zkàzy*, il gran premio; *The Goddess*, il premio speciale della giuria per « qualità eccezionali ». Si sarebbe anche potuta invertire l'assegnazione di questi due premi. E' un argomento di discussione che ci sembra piuttosto ozioso perchè praticamente i due riconoscimenti si equivalgono. E si distinguono con molta precisione le due vie di salvezza che sembrano aperte in questo momento alla creazione cinematografica.

Con Zeman è premiata l'ispirazione poetica. Fantasmagoria, ritorno alle origini, agli albori del cinema, ritorno al mago Méliès.

Con Paddy Chayefsky e John Cromwell sono l'analisi psicologica, lo studio approfondito del cuore umano, la denuncia delle tare della società, la moralità che prevalgono.

I due film sono in bianco e nero e per schermo normale. Il colore, lo schermo allungato concorrono e perdono...

(*a cura di* ALBERTO CALDANA)

* * *

La giuria del Festival mondial du film di Bruxelles, presieduta da Georges Simenon, ha assegnato i seguenti premi:

Gran premio a *Vynàlez zkàzy* (La diabolica invenzione) di Karel Zeman (Cecoslovacchia). Premio per « qualità eccezionali » a *The Goddess* (La dea) di John Cromwell (U.S.A.). Premio per la migliore regia a L. Koulidjanov e J. Sethel per *Dom V A Kotoromjia Jivou* (La casa che abito, U.R.S.S.). Premio per il migliore scenario a Federico Fellini, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli per *Fortunella* di Eduardo De Filippo (Italia). Premio per la fotografia a Pierludovico Pavoni per *La muraglia cinese* di Carlo Lizzani (Italia). Premio per il colore a *Tikhii Don* (Il pacifico Don) di Serghei Gherassimov (URSS). Premio per la migliore interpretazione maschile a Orson Welles per *Touch of Evil* (L'infernale Quinlan) di Welles (U.S.A.). Premio per la migliore interpretazione femminile a Lilli Palmer per *Montparnasse 19* (Montparnasse) di Jacques Becker (Francia).

Il premio delle Nazioni Unite è andato a *Dom V A Kotoromjia Jivou* (URSS). Il premio dell'O.C.I.C. (Office catholique international du cinéma) è stato assegnato a *The Old Man and the Sea* (Il vecchio e il mare) di John Sturges (U.S.A.). La Federazione internazionale della stampa cinematografica ha assegnato il suo premio a Orson Welles per *Touch of Evil* (U.S.A.) per l'insieme della sua opera che lo vede regista, sceneggiatore e protagonista. Il premio « Femina » è andato a *La muraglia cinese* di Lizzani (Italia); il premio dei giovani a *Endstation Liebe* (Amore al capolinea) di Georg Tressler (Germania Occ.). La giuria degli spettatori ha assegnato, oltre a un Gran premio al film italiano *La muraglia cinese*, i seguenti riconoscimenti: migliore interpretazione maschile a Horst Buchholz per *Endstation Liebe* di Tressler (Germania Occ.); migliore interpretazione femminile a Kim Stanley per *The Goddess* di John Cromwell (U.S.A.); premio speciale per l'originalità della tecnica a *Vynàlez zkàzy* di Zeman (Cecoslovacchia).

I premi per il Festival del documentario sono stati così assegnati:

Gran premio a *Forming of Metals* di P. de Normanville (Gran Bretagna) con una menzione particolare per il rigore della composizione e la poesia. Premio per la migliore regia a *Les Mistons* di François Truffaut (Francia) per il clima psicologico ricreato dall'autore. Premio per il migliore scenario nel campo del cortometraggio a soggetto a *Baylor Hamlet Theatre* di Paul Baker (U.S.A.) per la trasposizione cinematografica di un'esperienza d'arte teatrale. Premio per il migliore scenario nel campo del documentario a *Achtung: Synkhope* di Herbert Seggelke (Germania Occ.) per l'originale illustrazione di una concezione ritmica. Premio per la migliore fotografia a *Magia delle pitture infantili* di J. Jerabek (Cecoslovacchia)

per la sua sensibilità sul terreno pedagogico. Premio per il migliore colore a *Le Merle* di Norman MacLaren (Canadà) con una menzione particolare per le sue qualità di humour e di fantasia, espresse con grande semplicità di mezzi. Un premio per « qualità eccezionali » è stato assegnato a *One potato, two potatoes* di Leslie Daiken (Gran Bretagna) per la sua spontaneità e freschezza.

Il premio dei giovani, istituito dagli allievi della Sezione cinema della Scuola superiore di arti decorative, è stato assegnato a *Les Mistons* di F. Truffaut (Francia).

L'Italia ha partecipato al Festival mondiale del documentario con i film *Carlo Goldoni venezian* di Leonardo Autera e Alberto Caldana e *Gente dell'Etna* di Corrado Sofia.

I film di Bruxelles

THE KEY (trad. lett. **La chiave**) - **Regia:** Carol Reed - **sogg.:** dal romanzo « Stella » di Jan de Hartog - **scenegg.:** Carl Foreman - **fot.** (Cinemascope): Oswald Morris - **musica:** Malcolm Arnold - **scenogr.:** Geoffrey Drake - **mont.:** Bert Bates - **interpreti:** William Holden (David Ross), Sofia Loren (Stella), Trevor Howard (Chris Ford), Kieron Moore (Kane), Oscar Homolka (Van Damm), Beatrix Lehmann (Housekeeper), Bryan Forbes (Weaver), Noel Purcell, Bernard Lee, Carl Mohner - **prod.:** Carl Foreman per la Open Road Films - **origine:** Gran Bretagna, 1958.

SANS FAMILLE (Senza famiglia) — Regia: André Michel - **sogg.:** dall'omonimo romanzo di Hector Malot - **scenegg.:** P. Very, R. Forlani, A. Michel - **fot.** (Eastmancolor): Robert Juillard - **musica:** Paul Misraki - **mont.:** Borys Lewin - **interpreti:** Pierre Brasseur, Gino Cervi, Bernard Blier, Simone Renant, Raymond Bussières, Jacques Moulières, Maurice Teynac, Roger Pierre, J. M. Thibault, Paulette Dubost, il piccolo Joël Flateau - **prod.:** Société de Productions Cinématographiques Européennes, Francinex (Parigi)-Rizzoli Film (Roma) - **origine:** Francia-Italia, 1958.

LOS JUEVES, MILAGRO (t.l. **Ogni giovedì miracolo**) — **Regia:** Luis Garcia Berlanga, con la collaborazione di J. L. Colina - **sogg. e scenegg.:** L. G. Berlanga - **fot.:** Francisco Sempere, Miguel Agudo - **musica:** Franco Mannino - **scenogr.:** Enrique Alarcon - **mont.:** Pepeta Orduna - **interpreti:** Richard Basehart, José Isbert, Paolo Stoppa, Juan Calvo, Alberto Romea, Guadalupe Munoz, Sampredo, Félix Fernandez, Maria Gomez, Mariano Ojores, Julia Delgrado Caro, Josephina Bejarano, Luisito Varela - **prod.:** Enrique Belader per le Producciones Cinematograficas Ariel (Madrid)-Continentale Produzione, Domiziana internazionale cinematografica (Roma) - **origine:** Spagna-Italia, 1958.

LE CERF VOLANT AU BOUT DU MONDE (t.l. **L'aquilone in capo al mondo**) — **Regia:** Roger Pigaut - **sogg. e scenegg.:** Antoine Tudal, R. Pigaut - **fot.:** Henri Alekan - **cons. art.:** Pierre Prévert - **coll. alla regia:** Wang-Kia-Yi - **interpreti:** Gabrielle Fontan, Patrick de Bardine, Sylviane Rozenberg, Gérard Szymanski - **prod.:** Roger Pigaut, Betsy Blair - **origine:** Francia, 1958.

REBELIAO EM VILA RICA (t.l. **Ribellione a Villa Ricca**) — **Regia, scenario e dial.:** Geraldo Irmaos, Renato Santos Pereira - **fot.:** Ugo Lombardi - **musica:** Geraldo Ambrosio - **scenogr.:** Camargo Guarnieri - **interpreti:** Paulo Aranjo, Xando Batista, Maria Doroteia, Beyla Genauer - **prod.:** Newton Mellox - **origine:** Brasile, 1958.

RAINTREE COUNTY (L'albero della vita) — Regia: Edward Dmytryk - **sogg.:** dal romanzo omonimo di Russ Lockridge Jr. - **scenegg.:** Millard Kaufman - **fot.** (camera 65/mm., Technicolor): Robert Surtees - **musica:** Johnny Green - **scenogr.:** William A. Horning, Urie McCleary - **mont.:** John Dunning - **interpreti:** Montgomery Clift (John Wickliff Shawnessy), Elizabeth Taylor (Susanna Drake), Eva Marie Saint (Nell Gaither), Nigel Patrick (Jerusalem Webster Stiles), Lee Marvin (Orville « Flash » Perkins), Rod Taylor (Garwood B. Jones), Agnes Moorehead (Ellen Shawnessy), Jarma Lewis (Barbara Drake),

Walter Abel, Tom Drake, Rhys Williams, Russel Collins, De Forest Kelley - **prod.**: David Lewis per la Metro Goldwyn Mayer - **origine**: U.S.A., 1957.

THE GODDES (t.l. **La dea**) — **Regia**: John Cromwell - **sogg. e scenegg.**: Paddy Chayefsky - **fot.**: Arthur J. Ornitz - **musica**: Virgil Thompson - **scenogr.**: Edward Haworth - **mont.**: Carl Lerner - **interpreti**: Kim Stanley, Lloyd Bridges, Steve Hill, Betty Lou Holland, Burt Brinrckerhoff, Gérard Hiken, Joan Copeland, Bert Freed - **prod.**: Milton Perlman per la Columbia - **origine**: U.S.A., 1958.

DOM V A KOTOROMJIA JIVOU (t.l. **La casa che abito**) — **Regia**: L. Koulidjanov, J. Sethel - **sogg. e scenegg.**: I. Olchanski - **fot.**: V. Choumski - **musica**: Biriukov - **scenogr.**: V. Bogomolov - **interpreti**: V. Teleghina, N. Elisarov, V. Zemlanikine, Iura Miasnikov, E. Matveev, P. Chorokhova, P. Chalnov, M. Oulinianov, K. Mychkova, K. Elanskaïa, J. Bolotova, Zoia Danilina, K. Alperova, Koulidjanov - **prod.**: Mosfilm - **origine**: U.R.S.S., 1958.

ENDSTATION LIEBE (t.l. **Amore al capolinea**) — **Regia**: Georg Tressler - **sogg. e scenegg.**: Will Tremper, Axel von Hahn - **fot.**: Helmuth Ashley - **musica**: Martin Böttcher - **mont.**: Kurt Zeunert - **interpreti**: Horst Buchholz, Barbara Frey Karin Hardt, Franz Nicklish, Edith Elmay, P. U. Witt - **prod.**: Gert Weber per la Inter West Film - **origine**: Germania Occ., 1958.

NASSER ASPHALT (t.l. **Asfalto bagnato**) — **Regia**: Frank Wisbar - **sogg. e scenegg.**: Will Tremper - **fot.**: Helmuth Ashley - **musica**: Hans Martin Majewsky - **mont.**: Klaus Dudenhöfer - **interpreti**: Horst Buchholz, Martin Held, Maria Perschy, Gert Fröbe, Heinz Reincke, Inge Meysel, Peter Capell, Renate Schacht, Richard Münch, Ludwig Linkmann, Aranka Jaenke, Nikolai Baschkoff - **prod.**: Gert Weber per la Europa - **origine**: Germania Occ., 1958.

RODA CALBI (t.l. **Rispondi al mio cuore**) — **Regia e scenegg.**: Ezzeldin Zoulficar - **sogg. e dial.**: Youssef El Sebai - **fot.** (Eastmancolor, Scope): Walid Farid - **musica**: Fouad El Zahiry - **scenogr.**: Antoine Polizois - **mont.**: Kamal Abou El Ela - **interpreti**: Mariam Fakhr El Din, Shoukri Sarhan, Hussein Riad, Hind Rustom, Salah Zoulficar - **prod.**: Lotus Film - **origine**: Egitto, 1958.

SUBOTOM UVECE (t.l. **Sabato sera**) — **Regia**: Vladimir Pogacic - **sogg. e scenegg.**: Dragoslaw Ilic - **fot.**: Aleksandar Sekulovic - **musica**: Bojan Adamic - **interpreti**: primo episodio: Radmila Radovanovic, Zoran Stojiljkovic; secondo episodio: Milan Srdoc, Pavle Vujisic; terzo episodio: Snezana Mihailovic, Smilja Ilic, Dejan Djurovic, Jovan Janicijevic, Zorica Zecovic - **prod.**: Avala Film - **origine**: Jugoslavia, 1958.

LA MURAGLIA CINESE — **Regia**: Carlo Lizzani - **sogg. e scenegg.**: Ennio De Concini - **fot.** (Totalscope, Ferraniacolor): Pierludovico Pavoni - **testo**: Giancarlo Vigorelli - **musica**: Angelo Francesco Lavagnino - **mont.**: Mario Serandrei - **prod.**: Leonardo Bonzi per l'Astra Cinematografica - **origine**: Italia, 1958.

EJFÉLKOR (t.l. **A mezzanotte**) — **Regia**: György Révész - **sogg. e scenegg.**: Laszlo Bank, Ivan Boldiszar, G. Révész - **fot.**: Barnabas Hegyi - **musica**: Andras Bagya - **mont.**: Maria Szécsényi - **interpreti**: Eva Ruttkay, Miklos Gabor, Zsuzsa Bancky, Istvan Rozsos - **prod.**: Studios Hunnia - **origine**: Ungheria, 1958.

TOUCH OF EVIL (**L'infernale Quinlan**) — **Regia**: Orson Welles - **sogg.**: dal romanzo « Badge of Evil » di Whit Masterson - **scenegg.**: Orson Welles - **fot.**: Russell Metty - **musica**: Henry Mancini - **scenogr.**: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mont.**: Virgil Vogel, Aaron Stell - **interpreti**: Charlton Heston (Ramon Miguel « Mike » Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Orson Welles (Hank Quinlan), Joseph Calleia (Pete Menzies), Akim Tamiroff (« Zio » Joe Grandi), Joanna Moore (Marcia Linnekar), Ray Collins (Adair), Dennis Weaver (il guardiano di notte), Valentin De Vargas (Pancho), Mort Mills (Schwartz), Victor Millan (Manelo Sanchez), Lalo Rios (Risto), Michael Sargent (Pretty Boy), Marlene Dietrich (la zingara), Zsa Zsa Gabor (la ballerina) - **prod.**: Albert Zugsmith per la Universal-International - **origine**: U.S.A., 1958.

SHE DIDN'T SAY NO! (t.l. **Ella non ha detto di no!**) — **Regia:** Cyril Frankel - **sogg.:** dal romanzo « We are Seven » di Una Troy - **scenegg.:** T. J. Morrison, Una Troy - **fot.** (Technicolor): Gilbert Taylor - **musica:** Tristram Carey - **scenogr.:** William Kellner - **mont.:** Charles Hasse - **interpreti:** Eileen Herlie (Bridget Monaghan), Perlita Neilson (Mary Monaghan), Wilfred Downing (Tommy Monaghan), Ann Dickins (Poppy Monaghan), Teresa e Leslie Scoble (le Twins), Raymond Manthorpe (Toughy Monaghan), Niall MacGinnis (Jamesy Casey), Patrick McAlinney (Matthew Hogan), Jack MacGowran (William Bates), Joan O'Hara (signora Bates), Ian Bannen (Peter Howard), Hilton Edwards (il regista), Liam Redmond (dott. Cassidy), Ray McAnally, Betty McDowall - **prod.:** Sergei Nolbandov - **origine:** Gran Bretagna, 1958.

SKANDAL IN ISCHL (t.l. **Scandalo a Ischl**) — **Regia:** Rolf Thiele - **sogg.:** dalla commedia « Der Meister » di Hermann Bahr - **scenegg.:** Eberhard Keindorff, Johanna Sibelius - **fot.** (Agfacolor): Klaus von Rautenfeld - **musica:** Bruno Uher - **scenogr.:** Felix Smetana - **cost.:** Hill Reihs-Gromes - **mont.:** Erwin Marno, Elfriede Pröll - **interpreti:** O. W. Fischer (dott. Franz Duhr), Elisabeth Müller (Viola Duhr), Ivan Desny (Graf Vanin), Nina Sandt (marchesa di Laforge), Harry Meyen (dott. Balsam), Rudolf Forster (Emanuel), Michael Ande (principe Franz), Doris Kirchner (Ida), Alma Seidler, Raoul Retzer, Fritz Holzer, Hugo Lindinger, Guido Wieland, Susanne Engelhardt, Lutz Landers, Helmuth Lex, Carola Rasch, Senta Wengraf, Christl Erber, Lorli Fischer, Edith Elmay, Willi Meissl-Berling, Karl Schellenberg - **prod.:** Otto Dürer per la Vienna Filmproduktion - **origine:** Austria, 1958.

DUNKIRK (t.l. **Dunkerque**) — **Regia:** Leslie Norman - **sogg.:** dai romanzi « The Big Pick Up » di Elleston Trevor e « Dunkirk » di Ewan Butler e J. S. Bradford - **scenegg.:** David Divine, W. P. Lipscomb - **fot.:** Paul Beeson - **musica:** Malcolm Arnold - **scenogr.:** Jim Morahan - **mont.:** Gordon Stone - **interpreti:** John Meredith (Binns), Robert Urquhart (Mike), Ray Jackson (Barlow), Meredith Edwards (Dave Bellman), Michael Shillo (Jouvet), Bernard Lee (Charles Foreman), Richard Attenborough (Holden), Sean Barrett (Frankie), Maxine Audley (Diana), Anthony Nicholls, Victor Maddern, Kenneth Coope, Dennis Graham, Barry Foster, Warwick Ashton, Peter Halliday, Ronald Hildes, Roland Curram - **prod.:** Michael Balcon per la Ealing Film, Metro Goldwyn Mayer - **origine:** Gran Bretagna, 1958.

UN ETTARO DI CIELO — **Regia:** Aglauco Casadio - **sogg. e scenegg.:** A. Casadio, Tonino Guerra, Elio Petri, Ennio Flajano - **fot.:** Gianni Di Venanzo - **musica:** Nino Rota - **scenogr.:** Gianni Polidori - **mont.:** Gabriele Varriale - **interpreti:** Marcello Mastroianni, Rossana Schiaffino, Ignazio Leone, Polidor, Silvio Bagolini, Renato Terra, Lia Ferrel, Marina Di Giorgio, Nino Vingelli, Leonilde Montesi, Salvatore Cafiero, Carlo Pisacane, Aristide Spelta - **prod.:** Franco Cristaldi per la Lux-Vides-Cinecittà - **origine:** Italia, 1958.

THE OLD MAN AND THE SEA (Il vecchio e il mare) — **Regia:** John Sturges - **sogg.:** dall'omonimo romanzo di Ernest Hemingway - **scenegg.:** Peter Viertel - **fot.** (Warnercolor): James Wong Howe - **musica:** Dimitri Tiomkin - **scenogr.:** Ralph Hurst - **mont.:** Arthur P. Schmidt - **interpreti:** Spencer Tracy, Felipe Pazos Jr., Harry Bellaver - **prod.:** Leland Hayward per la Warner Bros - **origine:** U.S.A., 1958.

FORTUNELLA — Vedere dati in « Bianco e Nero » n. VI, 59.

LA VIOLETERA (La violetera) — **Regia:** Luis César Amadori - **sogg. e scenegg.:** J. M. Arozamena, M. Villegas Lopez, A. Tabet - **fot.** (Eastmancolor): Antonio L. Ballesteros - **musica:** Juan Quintero; canzone « La violetera » del maestro Padilla - **scenogr.:** Enrique Alarcón - **mont.:** Antonio Ramirez - **interpreti:** Sara Montiel, Raf Vallone, Frank Villard, Ana Mariscal, Tomás Blanco, Robert Pizzani, Toni Soler, Pastor Serrador, Félix Fernandez - **prod.:** Benito Perojo, Vic Film, Trevi Cinematografica - **origine:** Spagna, 1958.

THE PROUD REBEL (t.l. **L'orgoglioso ribelle**) — **Regia:** Michael Curtiz - **sogg. e scenegg.:** Joe Petracca, Lillie Howard - **fot.:** Ted McCord - **musica:**

Jerome Moross - **scenogr.**: Victor Gangelin - **mont.**: Aaron Stell - **interpreti:** Alan Ladd, Olivia de Havilland, Dean Jagger, David Ladd, Cecil Kellaway, James Westerfield, Henry Hull, Dean Stanton, Thomas Pittman, Eli Mintz, John Carradine - **prod.**: Samuel Goldwyn Jr. - **origine:** U.S.A., 1958.

MONTPARNASSE 19 (Montparnasse) — **Regia:** Jacques Becker - **sogg.**: dal romanzo « Les Montparnos » di Michel-Georges Michel - **scenegg.**: J. Becker, dall'adattamento di Max Ophüs e Henry Jeanson - **fot.**: Christian Matras - **musica:** Paul Misraki - **scenogr.**: Jean d'Eaubonne - **interpreti:** Gérard Philipe, Anouk Aimée, Lilli Palmer, Lea Padovani, Gérard Séty, Lila Kedrova, Lino Ventura, Denise Vernac, Judith Magre, Marianne Oswald, Antoine Tudal, Pâquerette - **prod.**: Franco London Film (Parigi)-Astra Cinematografica, Pallavicini (Roma) - **origine:** Francia-Italia, 1958.

TIKHII DON (t.l. **Il pacifico Don**) — **Regia e scenario:** Serghei Gherassimov - **fot.** (Sovcolor): Vladimir Rapoport - **musica:** U. Levitine - **scenogr.**: B. Doulenkov - **interpreti:** B. Ilitchenko, A. Filippova, P. Glebov, N. Smirnov, L. Khitiaeva, N. Arkhanghelskaia, Blogovestov, E. Bystrikskaia, A. Joukov - **prod.**: Mosfilm - **origine:** U.R.S.S., 1958.

YORU NO TSUZUMI (t.l. **La moglie adultera**) — **Regia:** Tadashi Imai - **sogg. e scenegg.**: Shinobu Hashimoto, Kaneto Shindo - **fot.**: Shunichiro Nakao - **musica:** Akira Ifukube - **mont.**: Akikazu Kono - **interpreti:** Rentaro Mikuni, Ineko Arima, Keiko Yukishiro, Masayuki Mori, Nobuo Kaneko, Eijiro Tono, Eijiro Yanagi - **prod.**: Shochiku - **origine:** Giappone, 1958.

DONZOPO (t.l. **I bassifondi**) — **Regia:** Akira Kurosawa - **sogg.**: dal romanzo di Massimo Gorki - **scenegg.**: A. Kurosawa, Hideo Oguni - **fot.**: Ichio Yamasaki - **musica:** Masaru Sato - **interpreti:** Toshiro Mifune, Isuzu Yamada, Kyoko Kagawa, Ganjira Nakumara - **origine:** Giappone, 1958.

EINE FRAU, DIE WEISZ WAS SIE WILL (t.l. **Una donna che sa quel che vuole**) — **Regia:** Arthur Maria Rabenalt - **sogg. e scenegg.**: Fritz Eckhardt, Per Schwengen, Herbert Witt, A. M. Rabenalt - **fot.** (Agfacolor): Werner Krien - **musica:** Oscar Strauss - **scenogr.**: Walter Haag - **mont.**: Lilian Seng - **interpreti:** Lilli Palmer, Peter Schütte, Rudolf Vogel, Maria Sebalt, Gerd Frickhöffer - **prod.**: Bavaria Film - **origine:** Germania Occ., 1958.

JENNY — **Regia:** Willy Van Hemert - **sogg.**: Erich Waschneck - **scenegg.**: W. Van Hemert - **fot.**: Otto Baecker, Henk Hazelaar - **musica:** Jas Cleber - **interpreti:** Ellen Van Hemert, Maxim Hamel, Andrea Domburg, Kauan Djik, Kees Brusse, Teddy Shaank, Corrie Brokken - **prod.**: Standaardfilms Productie My. N. V. (Amsterdam)-Bittings Film Produktion K. G. (Berlino) - **origine:** Olanda-Germania, 1958.

VYNALEZ ZKAZY (t.l. **La diabolica invenzione**) — **Regia:** Karel Zeman - **sogg.**: ispirato a romanzi di Giulio Verne - **scenegg.**: K. Zeman, Frantisek Hrubin - **testo:** Jiri Brdecka - **fot.**: Jiri Tarantik - **musica:** Zdenek Liska - **scenogr.**: Zdenek Rozkopal, ispirata alle incisioni dei disegnatori francesi Benett e Riou - **mont.**: Zdenek Stehlik - **interpreti:** Arnost Navratil (prof. Thomas Roch), Lubomir Tokos (Simon Hart), Jana Zatloukalovà (Jana), Miroslav Holub (Artigas), Frantisek Slegr (capitan Spada), Vaclav Kyzlink (Serk) - **prod.**: Studi del cinema d'animazione, Gottwaldov - **origine:** Cecoslovacchia, 1957.

(*a cura di* ALBERTO CALDANA)

A Locarno una "Vela" di polvere

di *TINO RANIERI*

Il dissenso tra la FIAPF e i noleggiatori svizzeri continua a incidere sulle sorti del Festival di Locarno, il festival quieto per antonomasia. Lo scrupolo nella qualità è mantenuto con sforzo sempre maggiore, i film di ripiego non possono essere evitati, la concorrenza delle rassegne più grandi influisce pesantemente sui lavori di selezione ed organizzazione. Quest'anno si è parlato più volte, nelle birrerie sulla piazza, di un tramonto di Locarno; e la prospettiva di una fine imminente del festival ticinese, dopo undici anni di coraggioso ed onesto lavoro, ci ha fatto guardare già con un principio di nostalgia ai suoi film, ai suoi riposanti scenari naturali, agli uomini che dagli inizi lo sostengono. Ma forse un allarme è prematuro; forse le voci ufficiose non sono che echi contingenti della crisi generale, e può darsi che fra dodici mesi le cose si siano normalizzate. Ne saremmo lieti per Locarno. Locarno è in certi limiti insostituibile; non occorre ripetere i pregi e i vantaggi che ha sempre offerto con la sua « souplesse », con la sua cortese atmosfera di distensione, con la sua fisionomia di *esposizione* e non di *gara*. Meriti che non di rado si concretavano in film buoni, od ottimi, o assolutamente inediti, che solo là in tutta l'Europa occidentale avremmo potuto vedere.

Ad uno di questi meriti Locarno quest'anno ha abdicato. Ha voluto una giuria e dei premi. Finora il suo compito era stato di mostrare dei film e di affidarli agli applausi o alla disapprovazione del pubblico; tutto finiva lì. La tradizione si accordava con la scioltezza e la modestia della manifestazione. Invece, stavolta, si è giocato alla « Mostra Grande » e la quindicina locarnese si è chiusa nella deprimente atmosfera da consegna di pacchi-dono (le « Vele » d'oro e d'argento) con tutte le preoccupazioni che la mansione comporta; prima e sacramentale, quella di non scontentare nessuno. L'effetto logico che il procedimento raggiunge è, di solito il contrario. Ma forse ragioni diplomatiche hanno consigliato l'instaurazione di una giuria. Forse la nuova formula (e anche il criterio d'assegnazione dei premi) hanno il loro peso nella questione della sopravvivenza di Locarno. Sono cioè un « estremo rimedio » reso indispensabile dalle circostanze.

Vogliamo cominciare il nostro commento ai film da quello che ci è sembrato il più notevole: *La vera storia di Ah Q* (1957) di Yuen Yang-an, prodotto a Hong Kong. E' la riduzione di un romanzo di Lu Hsun, del quale esiste anche una traduzione italiana. Film complesso, lontanissimo, dai richiami sto-

rici e religiosi e sociali che si fanno, spesso, inafferrabili. L'impressione è avvalorata da un sentimento del tempo che pare irreale, pur trattandosi di un'epoca storicamente definita e precisata (gli anni che prepararono la rivoluzione del 1911 contro l'impero). Ma la realtà cinese di allora somiglia troppo ad un mondo fantastico perchè se ne possano condividere appieno gli eventi concreti. E' facile soggiacere al ritmo esotico delle cose e prendere per balletto ciò che vuol essere invece storia esemplare di un uomo e di un popolo. Ah Q, sognatore e scansafatiche, armato da secoli di pazienza e d'abitudine alla servitù, potrebbe rappresentare solo il volto dell'uomo che emerge dal tempo e comincia a prendere coscienza di sè, « l'anima silenziosa della Cina » come ha scritto Lu Hsun. Ma è anche la vittima necessaria, l'uomo di punta del caos dal quale trae origine la rivoluzione, un essere vile e arretrato. Così, ammette il film di Yuen Yang-an, un grande rivolgimento storico poggia e fino a un certo punto dipende da una specie di spaventevole « terza forza » d'ignari e vendicativi, che vorrebbero la loro parte di combattimento e non sanno trovarla. Dov'è il campo giusto? I tempi hanno camminato troppo presto per loro. Gli Ah Q sono gli uomini che giustificano una rivoluzione, ma che — al momento in cui scoppia — diventano dei granelli nell'ingranaggio. Per l'ineluttabile condizione di « untertan », di suddito muto, il protagonista del film muore sotto il plotone d'esecuzione come elemento ritenuto pericoloso tanto dal vecchio governo che dai ribelli. Il film è ben coraggioso a vivere esclusivamente d'un personaggio negativo, del quale sembra voler mettere in luce, oltre all'ignoranza servile e maligna, tutti i cattivi istinti e i gesti brutali. La sua condizione di eterno condannato lo rende degno di pietà e dopo tutto non esecrabile: il suo appello finale: « Dov'è, dove si fa la rivoluzione? » è terribilmente comprensibile. Una sensualità curiosa, una disperazione lucida posseggono tutto il film, che non risparmia certo neppure gli antagonisti di Ah Q e in particolare la classe dirigente dell'epoca, bollata dal vizio e dalla paura. Kwan Shan è un Ah Q clownesco e perfetto, dalla multiforme personalità.

Le beau Serge (1958) di Claude Chabrol ha suscitato molte discussioni. Sembra fatto per questo, e soltanto per questo. Il regista appare animato dai propositi basilari dei giovani cineasti, la libertà d'azione congiunta ai risultati pratici, cioè al successo commerciale. I tempi lo hanno favorito per ciò che riguarda l'autonomia di lavoro; ma sebbene Chabrol (presente a Locarno la sera della proiezione) si dica sicuro del film anche in linea d'incassi, temiamo fortemente che, almeno in Italia, *Le beau Serge* sia destinato nel migliore dei casi ad un'uscita di due giorni nelle calure d'agosto. E' un'opera da giovane intellettuale che ha al suo attivo (e non guasta certo) una grande sicurezza alla macchina da presa. Per un puntiglio personale, molto tipico di certa cultura moderna che dà battaglia ai luoghi comuni partendo da un inganno deliberato, Chabrol l'ha costruita come un film su un personaggio, che finge di averne a protagonista un altro. François e Serge, i due ragazzi che si ritrovano, sono proposti e contrapposti sornionamente; per individuare il valore delle loro rispettive entità, e il significato del film, bisognerà guardarli sempre in negativo, compiere quella che Chabrol chiama compiaciuto la « traversata delle apparenze ». Ci accorgeremmo che non si tratta allora di un film a contrasto diretto, che sarebbe poi il dramma di formulazione classica, ma di un film nascosto sotto un altro, il film del « beau François » dietro quello del « beau Serge ». Fran-

çois è il giovane cittadino che torna al villaggio dell'infanzia. Aveva un amico, e lo ritrova abietto e sperduto, divenuto a vent'anni un ubriacone sulla soglia del delirium tremens. Perchè questo è accaduto? si chiede François, e si mette a frugare nella vita dell'ex compagno di giochi per scoprire, per rimediare, per rimettere tutto a posto. In ciò che accade, Serge rimane un contributo narrativo, un pretesto, mentre François si riveste, nella sua « indagine », di complessi significati. Non c'è mistero dietro Serge. E' un contadinaccio che beve, una cosa semplice. Ma François, l'uomo « ritornato », non può appagarsi della semplicità. Vuole trovare delle ragioni, per un bisogno violento di frugare e di amare; cerca voluttuose umiliazioni e il piacere di essere respinto e di suscitar gelosie e diffidenze nell'intero villaggio; alla fine sparge il sangue ed espone la vita. Nell'inconfessata ricerca di martirio, François diviene un bizzarro pellegrino laico, esaltato dalla possibilità di sofferenza che c'è in lui, unitamente al desiderio acremente puerile di rivivere i momenti dell'infanzia e di « smontare » le radici di un'amicizia per vedere cosa si nasconde sotto. La macerazione egoistica di François è, dopo tutto, il disagio dell'intellettuale che non sa entrare e partecipare al mondo comune degli uomini. L'altalena delle finzioni nei personaggi, come anche la cornice di campagna « inquisita », povera e impura, confina con certo romanticismo difficile che trova più equivalenti letterari che non cinematografici (per esempio quella letteratura franco-italiana che ha in Carlo Coccioli il rappresentante più evoluto). Chabrol ha voluto una fotografia a bianchi e neri fragili, capaci di scomporsi — anche questi — in molte figurazioni (si vedano sempre i vestiti di François, neri o variegati in nero e bianco, e talvolta drappeggiati in foggia da mistero medioevale; e si pensi alla notte di neve in cui il dramma trova coronamento). Jean-Claude Brialy (François) recita correttamente; Gérard Blain (Serge) non esita ad assumere molesti atteggiamenti alla James Dean. Entrambi sono influenzati chiaramente dalle ambizioni del regista, che è anche autore del soggetto.

Se la Francia, contrariamente a quanto aveva annunciato, ha puntato tutto sul solo film di Chabrol, gli Stati Uniti hanno mandato a Locarno tre film spettacolari per opportuni calcoli di pubblicità. Uno solo di questi si presta a qualche considerazione, ed è *Cowboy* (1958) di Delmer Daves. Gli altri due, *The Vikings* (1958) e *Ten North Frederick* (1958), appartengono alla Hollywood integrale. *The Vikings* rientra nella discendenza di De Mille; ora che il vecchio Cecil B. si mette a riposo, premono i candidati alla successione. Come il Dick Powell di *The Conqueror* (Il conquistatore, 1955), Richard Fleischer, altrove lodato come buon arrangiatore di polizieschi, confeziona un tonitruante e granguignolesco film d'avventure di quelli che piacciono, secondo uno slogan più furbesco di quel che sembra, « ai bambini dai sette ai settant'anni ». Dei lavori armati e patriarcali alla De Mille *The Vikings* ha il furore un po' gotico e il turgore delle scene pseudostoriche. Sotto trucchi impietosi da film muto recitano Kirk Douglas con l'occhio strappato e il volto dilaniato dall'artiglio di un falcone, Tony Curtis con una mano mozza e Ernest Borgnine che finisce divorato dai lupi. Con saggio intuito *The Vikings* è stato programmato di domenica.

Nessuno pensava che Fleischer potesse vincere un premio; ma altrettanto impossibile appariva la candidatura di *Ten North Frederick* di Philip Dunne, che al contrario si è portato via la Vela d'oro « per il miglior film a soggetto

a lungo metraggio ». Verdetto deludente per una pellicola deludente, che del romanzo di John O'Hara (intitolato, come la versione italiana del film, « Un pugno di polvere ») conserva soltanto le opportunità sentimentali e gli scatti obbligati da drammaccio periferico. Un cinquantenne agiato e grigio, oppresso dalle ambizioni della moglie, tenta la scalata alla Casa Bianca; ma disgustato da alcuni raggiri elettorali ritira la candidatura e poi, da « gentleman » deluso, cerca, al solito, lo splendido isolamento nella bottiglia di whisky. Al colmo dell'amarezza, conosce ancora un momento di felicità con una ragazza, amica di sua figlia. Sono sul punto di sposarsi, ma egli ci ripensa e trova più onesto lasciarla in tempo. Torna al bozzolo di Gibbsville, riprende il tran-tran da fallito con il conto in banca, e muore qualche anno dopo. Il film è ad andamento retrospettivo, inciampa nell'avviarsi e tiene scarso conto di una sceneggiatura non priva di buone indicazioni. La materia è distribuita sproporzionatamente e le situazioni non hanno sufficiente continuità. Gary Cooper è più simpatico che bravo; i giovani, Diane Varsi, Ray Stricklyn e soprattutto Stuart Whitman nella parte del jazzista Charlie Bongiorno, sono più bravi che simpatici. Ma in realtà c'è poco da commisurare e da precisare. *Ten North Frederick* ci è sembrato un'edizione cromata della commedia « Turbamento » di Guido Cantini.

Cowboy figurava, fino alla vigilia delle premiazioni, tra i piazzati. E' un « western » attuale, che può venire guardato come un discorso illustrato alla soggettistica e anche alla critica specializzata per invitare allo sblocco. In questo periodo di frattura del genere « western », gli oltranzisti della nuova maniera si sono spinti fino all'equilibrismo, i sostenitori dei cavalli bianchi hanno assorbito involontariamente parte del sottile veleno. Delmer Daves fa tesoro del momento nevralgico e lo trasforma anzi nel nucleo centrale della azione. In altre parole, i protagonisti di *Cowboy* potrebbero simboleggiare anche i capintesta delle opposte posizioni critiche sul « western »; l'una tutta intesa a provare che niente era nella realtà com'è nei film, l'altra affannosamente impegnata a rimettere insieme i cocci e a predicare ancora l'età dell'oro. Quando nel film sentiamo Glenn Ford deridere l'amore per il cavallo, « bestia sciocca e traditrice, con tanto cervello quanto un pisello messicano », pare veramente di assistere all'ultima tappa del crollo di un mito, il solo che nel « western » fosse rimasto sino ad oggi intoccabile; e quando vediamo Jack Lemmon, novizio entusiasta, accingersi al suo primo duello alla pistola sbagliando fondina, avvertiamo concretamente i pericoli di un eroismo declamato e irragionevole. Il sapore malizioso che Daves ha impresso al racconto si fa anche più divertente allorchè i rappresentanti delle opposte teorie sembrano scambiarsi le parti, per finire poi riconciliati a patto di poter fare quattrini assieme. Ford ha insegnato all'apprendista la reale accezione del vocabolo « cowboy » che vuol dire guardiano di vacche; Lemmon ha restituito al veterano disgustato il piacere dell'avventura. Nella distensione che ne segue, ci si accorge che nessuno dei due credeva del tutto alla propria infatuazione. Esattamente come c'è nel « western » maggiorenne molto di frequente una rimanenza nostalgica, e come c'è nel « western » sentimentale un principio d'autocaricatura. Daves esprime questi concetti con qualche tono di commedia nella prima parte, e più avanti con bella alternanza di osservazioni « classiche » o spregiudicate. L'omaggio alla tradizione è offerto per esempio, nel commento musicale, dalla ripresa di

Trail to Mexico, con chiaro riferimento al modello più celebre del « western »; o dall'accenno agli indiani, presentati brevemente in luce brigantesca (non combattenti sul sentiero di guerra, ma razziatori di mandrie). Al contrario, molti spunti sono felicemente mantenuti a livello aggiornato; si veda fra l'altro il motivo del suicidio, infrequentissimo nel « western » (Brian Donlevy che s'impicca per essere stato costretto ad uccidere un amico), e l'uso anticonvenzionale che Daves fa del personaggio femminile, confrontando con l'autorevole precedente della ragazza malata di *3.10 to Yuma* (Quel treno per Yuma, 1957).

Con *Siostry* (t. l. Le sorelle, 1958) di Grigori Roscial si ritorna ai ragionamenti su una rivoluzione. Il testo proviene dal ciclo letterario di Alexei Tolstoi, denominato « Il cammino dei tormenti », che sotto forma di trilogia è in corso di riduzione cinematografica a Mosca. *Siostry* ne costituisce la prima parte. E' la storia degli anni che portarono alla rivoluzione bolscevica in un paese duramente provato dalla guerra e segnato, già prima, dalla corruzione e dalla decadenza. Nell'incontro fra gli spiriti ribelli e l'ancien régime risiede il conflitto dell'opera, che è sviluppata con estrema raffinatezza formale (straordinari paesaggi fluviali, visioni di Pietroburgo, scene di massa, elegantissimo Sovcolor); e sembra sia tra gli intenti del film quello di denunciare anche un intervento doppiogiochista ed equivoco nella piattaforma del grande sommovimento proletario del '17, fomentato oscuramente da correnti retrive, corrotti cenacoli e rappresentanze del funzionarismo borghese mirante a più alte cariche. Disgraziatamente Roscial non ha più le zanne d'un tempo e segue a preferenza la moda oggi imperante nel cinema sovietico, quella di un « romanticismo socialista » acquerellato e addolcito. Ne derivano scompensi tra argomento e rappresentazione, tra avvenimenti e personaggi; al punto che, vedendo *Siostry,* si può legittimamente chiedersi se la rivoluzione rossa sia scoppiata solo perchè le signore dell'alta società mettevano le corna ai mariti o perchè i generali andavano alla spiaggia con un attendente che reggeva il parasole. La parte amorosa è anche più facile; ma val la pena di precisare che nel genere fumetto storico-colorato-predicatorio *Siostry* non si discosta molto dall'americano *Gone with the Wind* (Via col vento, 1939), film acclamatissimo. E fosse interpretato da attori-divi, a noi familiari, gli pronosticheremmo anche in Italia un successo straordinario di botteghino. Il « Via col vento » sovietico ha con quello di Margaret Mitchell e di Victor Fleming anche dei punti di contatto narrativi: due figure femminili rappresentanti dell'ambiente conservatore ne sono le protagoniste, e la rugiada demagogica è frammista di tanto in tanto a squarci bellici.

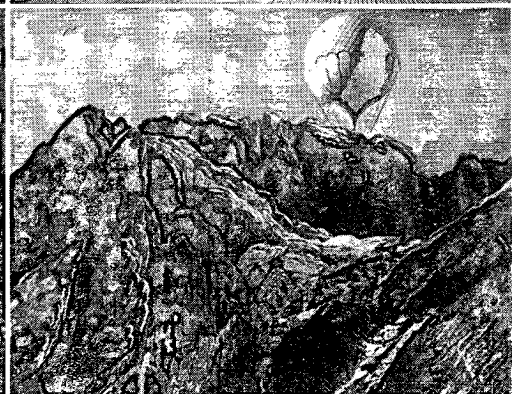
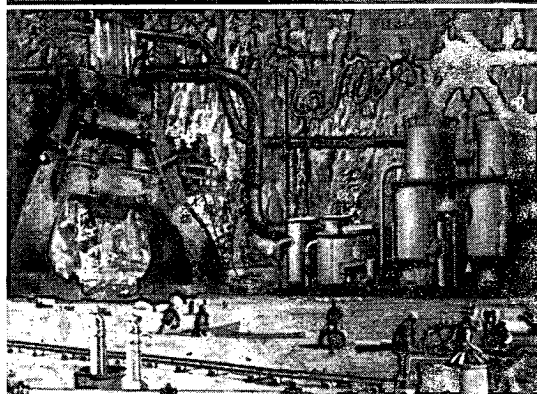
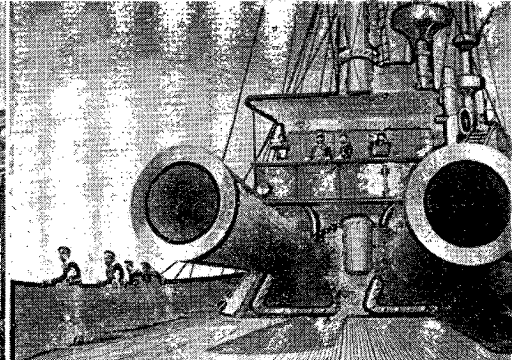
Molto pacifico il secondo film sovietico in gara, *Artisti Cirka* di Kristi (t.l. Gli artisti del circo), un documentario guastato a tratti da una scolastica monumentalità. Senza dubbio *Letjat Juravli* (t.l. Volano le gru, 1957) di Kalatozov, presentato fuori concorso dopo il premio ottenuto a Cannes, li sopravvanza entrambi. Vi troviamo certamente del romanticismo falsificato, ma tutto è rinfrescato da un prorompente amore per la vita, da una eccezionale facoltà di far riscaturire la continuità umana proprio dalla presenza della morte; un dato caratteristico ed essenziale del film sovietico sin dal tempo dei suoi classici.

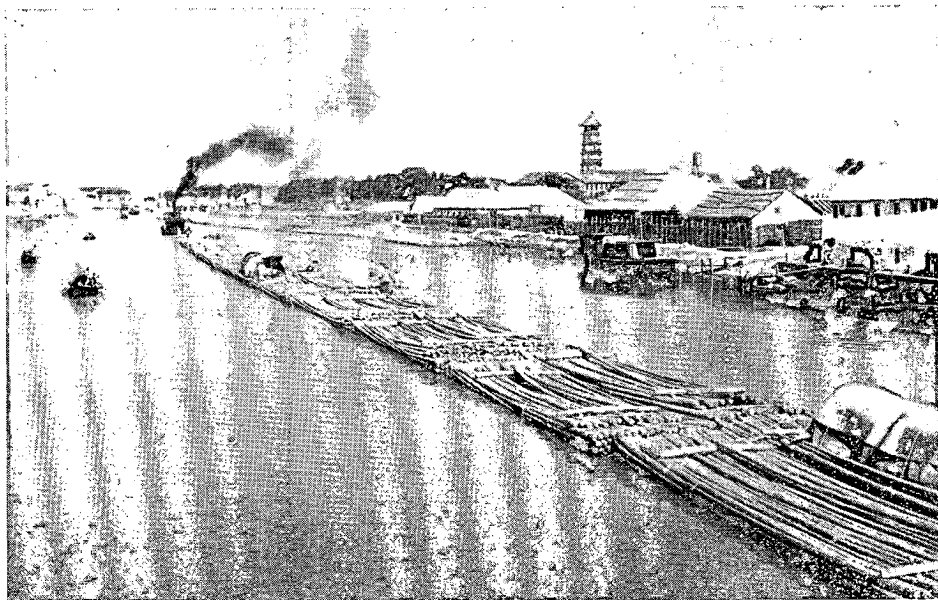
Lo svedese *Ingen Morgondag* (t.l. Senza domani, 1957) è tratto da un romanzo del finlandese Mika Waltari, autore di « Sinuhe l'egiziano ». Il re-

gista Arne Mattsson lo ha diretto ispirandosi a certo cinema intimista che ha delle attinenze con il mondo di Antonioni; il soggetto, poi, è apparentato a quello di un film che non è di Antonioni ma ne discende, *Muerte de un ciclista* (Gli egoisti, 1955) di Bardem. Queste assonanze con modelli a noi psicologicamente più vicini forse indeboliscono la portata del film, che è tuttavia netto, duro e ineccepibile, con un linguaggio ambientale ben intessuto, con la fredda e analitica disperazione delle passioni nordiche. La « cronaca di un amore » di Mattsson insiste ancora sulla solitudine dell'uomo, sulla prossimità della morte che s'annuncia con segni ed episodi tutt'intorno ai protagonisti, come un sottile invito, come l'unico vero avvenimento sulla terra. *Ingen Morgondag* è girato in gran parte sui luoghi dell'azione, nei pressi di Helsinki, e ripresenta una magnifica coppia già ammirata in *Sommarnattens Leende* (Sorrisi di una notte d'estate, 1955) di Ingmar Bergman: Jarl Kulle e la sua ammirevole partner del Teatro Drammatico di Stoccolma, Margit Carlqvist.

El pisito (t.l. L'appartamentino, 1957) è stato realizzato in Spagna da Isidoro M. Ferry e dall'italiano Marco Ferreri, che ha collaborato in passato a qualche sceneggiatura importante con Lattuada e al film-inchiesta di Zavattini *Amore in città* (1953). Gli aspetti esteriori del neorealismo italiano, specialmente di quello già sfuso e deformato della seconda fase, sono presenti nella pellicola spagnola, che per la varietà degli spunti aneddottici, il tratto delle figure, la sommarietà delle psicologie può far pensare, per esempio, ad uno Zampa minore. Il soggetto certo è interessante, tecnicamente uno dei migliori soggetti incontrati qui al Festival; e non dimentichiamo che deriva, prima che da un racconto di Rafael Azcona, da un fatto di cronaca registrato dai giornali madrileni. Esisteva dunque, specie nella critica, una certa attesa per *El pisito,* la speranza di ritrovare un altro angolo della Spagna non ufficiale. Ma il film non possiede nulla di affilato in tal senso e poggia su un gusto talora volgare, talora banalmente patetico. Se ne possono salvare alcune sequenze e la fotografia di Francisco Sempere.

Una bomba d'aereo da mezza tonnellata è protagonista del film cecoslovacco di Jaroslav Balik, e gli dà il titolo (*Bomba,* 1957). Balik è un regista esordiente e il suo primo lavoro parla del panico che si diffonde in una cittadina quando si scopre per caso, dopo parecchi anni, l'ordigno inesploso semisepolto in un terreno di scavo. La circostanza obbliga ciascuno a mostrare il suo vero volto e ad imprimere, nella scelta delle responsabilità, una nuova svolta alla propria esistenza. Un piccolo giudizio universale; ad ognuno tocca ciò che gli spetta. Il finale è ottimistico e la bomba si conduce con assennatezza. Balik ha diretto chiaramente e decisamente, insistendo sul « suspense »: l'attesa della « grande esplosione » è una ricetta che difficilmente fallisce. In certi momenti, un Alfred Hitchcock al cantiere.

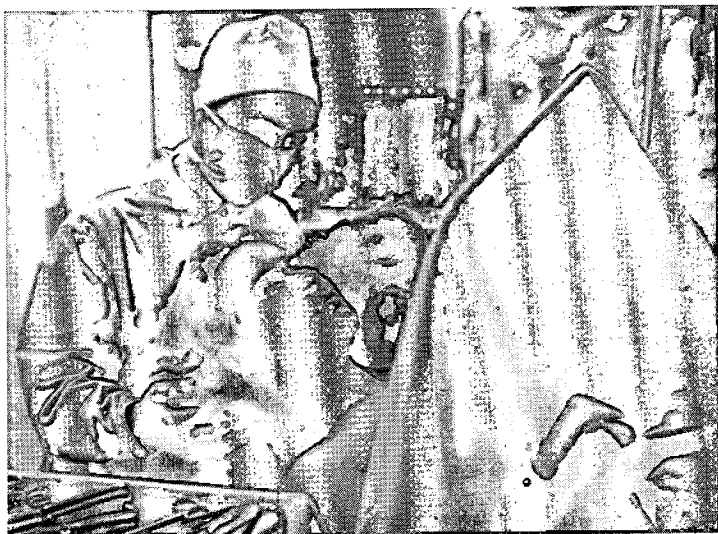
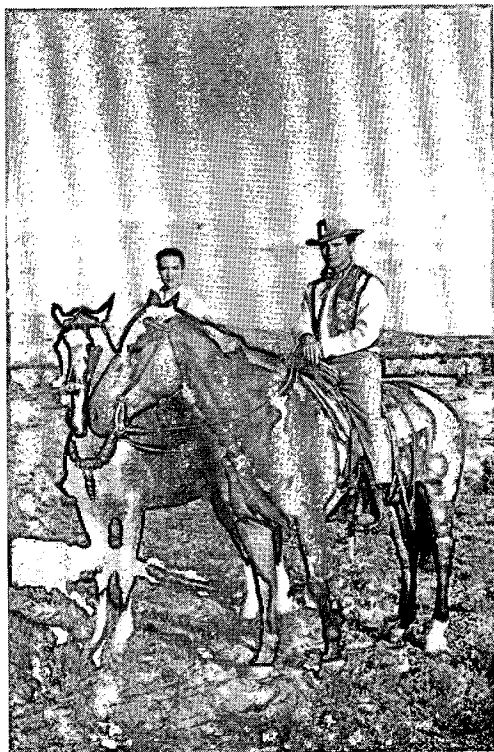
Bombe e congegni sterminatori d'altro tipo nel secondo film cecoslovacco presentato a Locarno, fuori concorso: *Vynález Zkázy* (t.l. La diabolica invenzione, 1957) di Karel Zeman. La gustosa e accurata pellicola di Zeman ha vinto il primo premio al Festival di Bruxelles; è un film-trucco realizzato negli stabilimenti di Gottwaldow, affidato per metà ad attori e per metà a disegni animati tracciati secondo la fantasia grafica dei primi illustratori di Giulio Verne. Come generalmente succede in questi film misti a figure umane e

FESTIVAL DI BRUXELLES - *Vynàlez zkàzy* (La diabolica invenzione) di Karel Zeman (Cecoslovacchia), Gran premio del Festival. A LATO: *Dom V A Kotoromjia Jivou* (La casa che abito) di L. Koulidjanov e J. Sethel (URSS), premio per la migliore regia.

Ejfélkor (A mezzanotte) di György Révész (Ungheria).

FESTIVAL DI BRUXELLES - *La muraglia cinese* di Carlo Lizzani (Italia), premio per la migliore fotografia. A LATO: *Fortunella* di Eduardo De Filippo (Italia), premio per il migliore scenario.

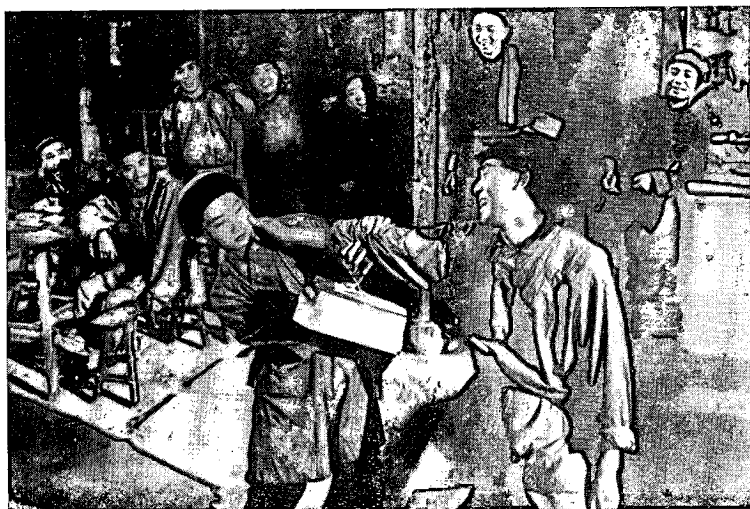
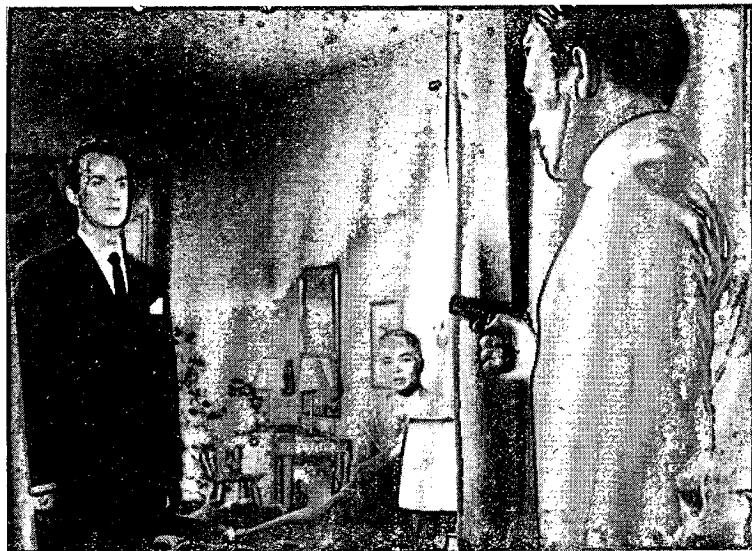
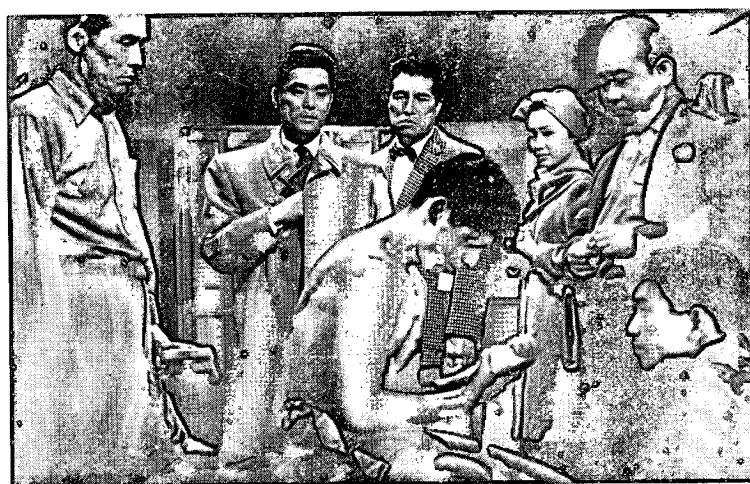
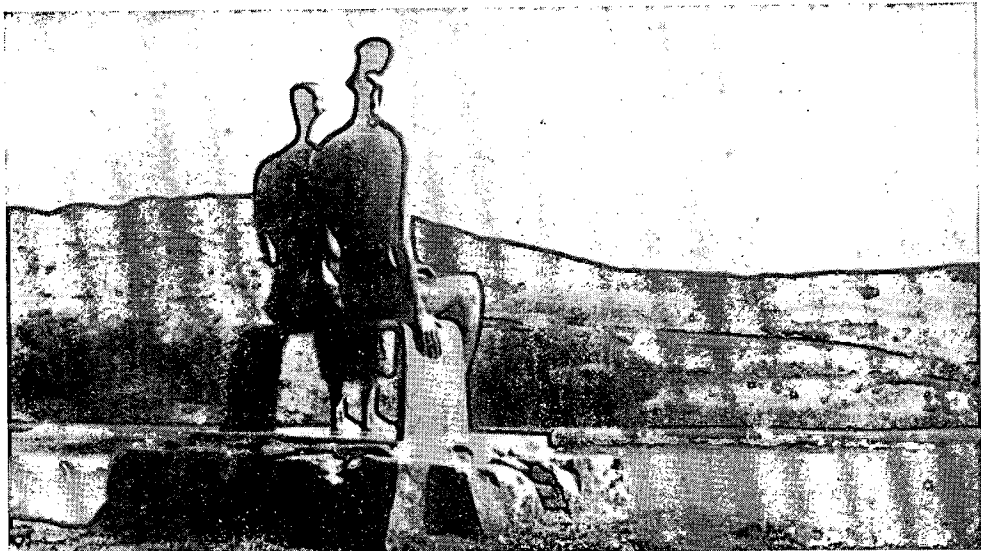
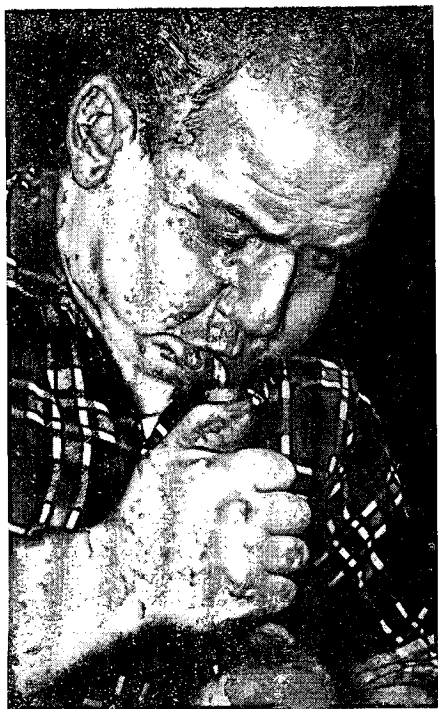
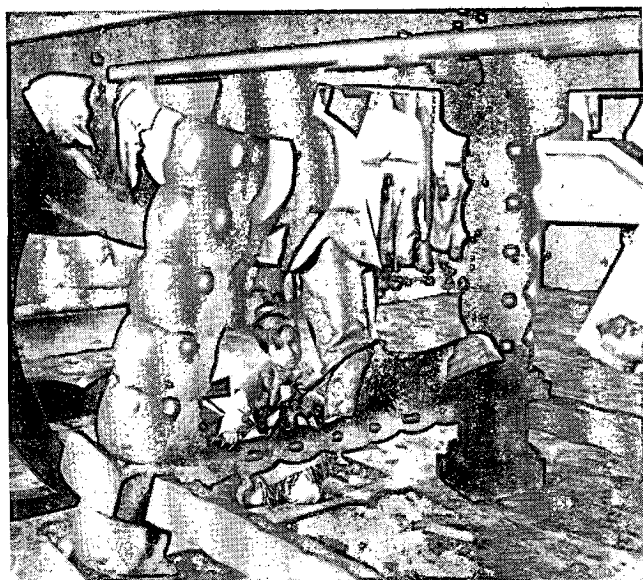
Un ettaro di cielo di Aglauco Casadio (Italia).

Festival di Bruxelles - *The Key* (La chiave) di Carol Reed (Gran Bretagna)

Touch of Evil (L'infernale Quinlan) di Orson Welles (U.S.A.), premio per la migliore interpretazione maschile (O. Welles). Sotto: *The Old Man and the Sea* (Il vecchio e il mare) di John Sturges (U.S.A.), premio O.C.I.C.

Montparnasse 19 (Montparnasse) di Jacques Becker (Francia), premio per la migliore interpretazione femminile.

FESTIVAL DI LOCARNO - *Bomba* di Jaroslav Balik (Cecoslovacchia).

Cowboy di Delmer Daves (U.S.A.).

The Vikings di Richard Fleischer (U.S.A.).

FESTIVAL DI LOCARNO - *Ingen Morgondag* di Arne Mattsson (Svezia).

La vera storia di Ah Q di Yuen Yang-An (Cina). SOTTO: *Shorisha* di Umeji Inouye (Giappone).

VENEZIA. MOSTRA DEL FILM SULL'ARTE - *A Sculptor's Landscape: Henry Moore* di John Read (Gran Bretagna), menzione per la sezione scultura. A LATO: *Kandinsky* di H. Günter Zeiss (Germania), primo premio per la pittura. IN BASSO: *Sous le masque noir* di Paul Haesaerts (Belgio)

VENEZIA. MOSTRA DEL DOCUMENTARIO - *Magìa lucana* di Luigi Di Gianni (Italia), premio per la categoria film documentari. A LATO: *Speaking of Glass* di Bert Haanstra (Olanda). SOTTO: *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di E. Fulchignoni (Francia)

VENEZIA. MOSTRA DEL FILM PER RAGAZZI - *Pulgarcito* (Pollicino) di M. Cardona (Messico), Grande premio della Mostra. A LATO: *L'île aux oiseaux* di Marc De Castyne (Francia), premio per la categoria B.

Gli avventurieri dell'uranio di A. Zane (Italia). SOTTO: *Saeta del Ruiseñor* di A. Del Amo (Spagna), premio per la categoria C.

disegni, è il disegno che vince. La parte recitata è freddina e stilizzata senza grande inventiva, non più di quanta ve ne fosse in Phileas Fogg e nei suoi compagni di *Around tre World in 80 Days* (Il giro del mondo in 80 giorni, 1956-57) di Todd e Anderson (1).

Alla Svizzera era riservata la giornata del 1. agosto, in coincidenza con la festa nazionale. E' stato presentato fuori gara il documentario *Visages de bronze* (1957) recentemente premiato a Cannes: un lungo (troppo lungo) viaggio cinematografico di alcuni esploratori elvetici nelle zone selvagge del Sudamerica. Il film è meno presuntuoso, meno frastornante dei modelli che ben conosciamo, girati talvolta nelle stesse regioni; ma i motivi di curiosità e di informazione non bastano a sostenerlo per due ore. Del resto, neppure *Visages de bronze* sa rinunciare totalmente ai voli lirici e parte qualche volta verso il patetismo più tremulo, come i nostri Lehar nostrani dei continenti perduti. Relativo interesse hanno suscitato i cortometraggi cosiddetti « sperimentali » della giornata svizzera: *Une lettre* e *Cinéma total,* scherzo da matricole universitarie. Più importante il film *Jonas* di Ottomar Domnick: un'avanguardia da secondo dopoguerra, un « gioco di cappelli » che ha veduto Dachau e che forse non ignora Beckett e Ionesco.

Il giapponese-americaneggiante *Shorisha* (Il campione e la ballerina, 1957) di Umeji Inouye potrebbe benissimo venire da Hollywood quanto a scenario e a calcolo delle attrazioni. Il suo desiderio sfegatato d'imitazione si dimostra anche nella linea di recitazione, nell'impiego del colore e nella colonna musicale. L'argomento è rivistaiolo-pugilistico: per quanto riguarda le riprese di « boxe », non mancano gli episodi arieggianti vanitosamente i classici americani del genere. Ma quello che più sottolinea l'assorbimento di una mentalità straniera è nel film l'esaltazione della corsa al successo, gli allettamenti della civiltà americana posti come massimo premio nella gara per la vita. Una concezione cui i migliori film giapponesi non ci hanno mai preparato.

Del tedesco *Petersburger Nächte* o *Schwarze Augen* di Paul Martin (1957) si sarà detto tutto avvertendo che si tratta di un rifacimento del vecchio *Les yeux noirs* (Occhi neri, 1935) di Victor Tourjansky; un film povero e senza attrattive. Ha la sola attenuante d'essere un rimpiazzo giunto all'ultimo momento, per sostituire *Der achte Wochentag* di Aleksander Ford, ritirato dalla casa produttrice che voleva destinarlo agli onori della Mostra di Venezia. La produzione della Germania occidentale si è riscattata comunque con due proiezioni fuori concorso: la ripresa di un documentario sul processo di Norimberga e l'ultimo film di Robert Siodmak, *Nachts wenn der Teufel kam* (1957). Sono descritte in quest'ultimo le terrificanti gesta del sadico Bruno Ludke, strangolatore di donne. La caccia all'uomo, cui non sono estranee reminiscenze di egregi esempi del cinema tedesco, s'innesta sul dramma più vasto della nazione che crolla, svolgendosi alla vigilia della disfatta nazista nelle città del terzo Reich sconvolte dai bombardamenti. Il quadro è ricchissimo, colmo di figure e di episodi spietati in cornici grottesche e provvisorie dove tutti si agitano in una macabra danza (mutilati, invalidi, feriti sono fra i protagonisti

(1) Per un più ampio giudizio sul film di Zeman rimandiamo il lettore al servizio da Bruxelles del nostro collaboratore Francis Bolen, che pubblichiamo in questo stesso fascicolo.

dei film). Nè Pabst, nè altri registi avevano ancora offerto una visione così densa, cinica e concreta dell'ultimo atto hitleriano.

Si possono stralciare dalla cronaca locarnese il film britannico *How to Murder a Rich Uncle?* (Come uccidere uno zio ricco?, 1957) di Nigel Patrick e i tre italiani *Ladro lui ladra lei* (1958), *Nata di marzo* (1958) e *Amore e chiacchiere* (1958), tutti già noti e recensiti. *Amore e chiacchiere* si è aggiudicato, tra la stupefazione generale, il premio per la miglior attrice (Carla Gravina); in una rassegna in cui figuravano la Nifontova di *Siostry*, la Carlqvist di *Ingen Morgondag* e la Suzy Parker di *Ten North Frederick*, una decisione del genere appare per lo meno avventata. Ma se dovessimo discutere sulle preferenze manifestate dalla giurìa, non finiremmo più. Deplorevole senza dubbio, e viziata da considerazioni extraartistiche, la consegna della Vela d'oro al film di Philip Dunne. Quella che, per noi, è stata la pellicola migliore della competizione, *La vera storia di Ah Q*, ha avuto solo uno dei premi minori (Vela d'argento per il miglior interprete maschile) e una « segnalazione »; e quando una giurìa comincia ad annaspare tra le segnalazioni non è certo indizio d'idee chiare, nè di buona intesa tra i suoi componenti.

Le retrospettive di Humphrey Bogart sono state molto apprezzate; l'« omaggio », a dire il vero, è rimasto alquanto incompleto, perchè il programma ordinato dalla cineteca di Losanna, pur comprendendo qualche film da rivedere con profitto come *High Sierra* (Una pallottola per Roy, 1941) e *Deadline USA* (L'ultima minaccia, 1952), ha trascurato tuttavia le opere del periodo aureo di Bogart, in particolare il decennio '43-52 dove il talento dell'attore ha toccato il massimo grazie a Hawks e a John Huston. Sempre ammirevoli i saggi di MacLaren, e molto applauditi i film dell'Office National du Film canadese; tra questi ultimi, la palma spetta al bellissimo *The Capital of Gold* (1957) di Colin Low e Wolf Koenig, che narra la nascita e la morte della leggendaria Dawson, la città costruita dai cercatori d'oro sul « sentiero del '98 ».

I film di Locarno

LADRO LUI LADRA LEI — Vedere dati nel n. V, 66.

COWBOY — **Regia:** Delmer Daves - **interpreti:** Glenn Ford, Jack Lemmon, Anna Kashfi, Brian Donlevy, Richard Jaecel - **prod.:** Phoenix Production - Columbia Pict. - **origine:** U.S.A. - In Technicolor.

SHORISHA (Il campione e la ballerina) — **Regia:** Umeji Inouye - **interpreti:** Tatsúya Mihashi, Yoko Minamida, Yujiro Ishihara, Miye Kitahara, Taiji Tonoyama - **prod.:** Nikkatsu - **origine:** Giappone - In Eastmancolor.

HOW TO MURDER A RICH UNCLE? (Come uccidere uno zio ricco?) — Vedere dati nel n. VIII, 98.

LA VERA STORIA DI AH Q (tit. ital.) — **Regia:** Yuen Yang-an - **interpreti:** Kwan Shan, Shek Rej, Shaw Tze-min, Li Ping-lung, Kiang Hwa - **prod.:** Great Wall-Sun Sun - **origine:** Cina (Hong Kong).

SIOSTRY (t. l. **Le sorelle**) — **Regia:** Grigori Roscial - **interpreti:** R. Nifontova, N. Veselovskaja, V. Medvedev, N. Gritsenko, V. Davydov - **prod.:** Mosfilm - **origine:** U.R.S.S. - In Sovcolor.

LE BEAU SERGE (t. l. **Il bel Sergio**) — **Regia:** Claude Chabrol - **interpreti:** Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Bernadette Lafont, Michèle Meritz, Jeanne Perez - **prod.:** A.J.Y.M. Films - **origine:** Francia.

ARTISTI CIRKA (t. l. **Gli artisti del circo**) — **Regia:** L. Kristi. Documentario a lungometraggio con gli artisti del Circo di Mosca - **prod.:** Studio Film Documentari Mosca - **origine:** U.R.S.S. - In Sovcolor, per schermo grande.

THE VIKINGS (t. l. **I Vichinghi**) — **Regia:** Richard Fleischer - **interpreti:** Kirk Douglas, Tony Curtis, Janet Leigh, Ernest Borgnine, Alexander Knox - **prod.:** Kirk Douglas per la United Artists - **origine:** U.S.A. - In Technirama e Technicolor.

EL PISITO (t. l. **L'appartamentino**) — **Regia:** Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry - **interpreti:** Mari Carillo, Josè Luis Lopez Vasquez, Concha Lopez Silva, Angel Alvarez, Celia Conde - **prod.:** Documento Films - **origine:** Spagna.

BOMBA — **Regia:** Jaroslav Balik - **interpreti:** Zdenek Stepanek, Svelta Amortova, Gustav Heverle, Rudolf Deyl, Vlasta Chramostova - **prod.:** Film di Stato - **origine:** Cecôslovacchia.

INGEN MORGONDAG (t. l. **Senza domani**) — **Regia:** Arne Mattsson - **interpreti:** Jarl Kulle, Margit Carlqvist, Kolbjörn Knudsen, Lars Ekborg, Allan Edvall - **prod.:** AB Svea Film - **origine:** Svezia.

PETERSBURGER NACHTE o SCHWARZE AUGEN (t. l. **Notti di Pietroburgo o Occhi neri**) — **Regia:** Paul Martin - **interpreti:** Ewald Balser, Ivan Desny, Johanna von Koczian, Claus Biederstädt, Therese Giehse - **prod.:** C.C.C. Film Berlin - **origine:** Germania Occidentale - In Agfacolor.

AMORE E CHIACCHIERE — Vedere dati nel n. V, 66.

TEN NORTH FREDERICK (**Un pugno di polvere**) — **Regia:** Philip Dunne - **interpreti:** Gary Cooper, Diane Varsi, Suzy Parker, Geraldine Fitzgerald, Ray Stricklyn - **prod.:** 20th Century Fox - **origine:** U.S.A. - In Cinemascope.

NATA DI MARZO — Vedere dati nel n. V, 66.

(*a cura di* T. RANIERI)

Note

Primo a Venezia il film sull'arte

Le due migliori opere presentate alla prima Mostra internazionale del film sull'arte — con la quale si sono aperte quest'anno le manifestazioni dell'estate cinematografica veneziana — sono state quelle inviate dal Belgio: Sous le masque noir *e* Ordre et beauté par l'urbanisme, *entrambe di Paul Haesaerts, autore ben noto in questo campo, il quale proprio a Venezia venne «rivelato» a un pubblico internazionale nel '48 e '49 con il* Rubens *(diretto in collaborazione con Henry Stork) e con i famosi* De Rénoir à Picasso *e* Visite à Picasso. *Tuttavia i due film presentati quest'anno da Haesaerts, sia per i presupposti critici che vi sono alla base sia per il modo con cui l'idea viene espressa, non sono interessanti come altri suoi precedenti, e testimoniano piuttosto lo straordinario «mestiere» e la sensibilità del loro autore, che ha anche sperimentato per la prima volta l'uso del grande schermo.*

Ordre et beauté par l'urbanisme, *infatti, illustra in Cinemascope le teorie della moderna architettura e dell'urbanistica in materia di abitazioni e di città per l'uomo che tengano conto delle sue esigenze per una vita sana e tranquilla e insieme della necessità della soluzione unitaria e razionale del problema. Come in certe antiche concezioni architettoniche (castelli, centri rurali e cittadini) vennero armonizzate le diverse esigenze, così è possibile fare anche oggi attraverso l'attuazione di un equilibrio tra l'opera dell'uomo e la presenza della natura, che non può essere soppressa o esclusa dai nuclei abitati, lasciando in questi il posto al brutto e al disordine architettonico. Questa la semplice idea che Haesaerts espone nel suo documentario, suddividendo come egli è solito fare la materia in capitoli che vengono esauriti uno per uno, con molto ordine e forse con un eccesso di schematismo. Le visioni di una città-ideale si susseguono nel film come in una rivista di architettura, e colpiscono particolarmente il rigore, la nitidezza e il gusto compositivo dell'immagine, non estranea alla lezione della grande pittura fiamminga.*

Sous le masque noir *è invece meno originale, quanto a concezione, perchè già molte volte negli ultimi anni ci era capitato di vedere — in conseguenza del ritorno all'attenzione e allo studio delle primitive forme di espressione artistica — documentari su opere dell'arte negra. Il principale difetto di questi film consiste nel fatto che considerano tali opere senza assolutamente tener conto dell'ambiente nel quale sono state create, come se le esaminasse un occhio del tutto estraneo e staccato, in un luogo freddo e anonimo come un museo: e si tratta appunto di documentari realizzati in musei, generalmente in occasione di esposizioni. Neppure il film di Haesaerts si sottrae a questo pericolo, per quanto il regista cerchi — con un ampio discorso critico e di costume e con la scorta di pezzi di «attualità» che hanno a momenti*

l'aria di essere stati pescati in qualche repertorio hollywoodiano — di inquadrare le opere (esistenti nel Museo nazionale d'arte congolese a Bruxelles e in altri musei) alla luce di un certo retroterra, che purtroppo però rimane quasi esclusivamente di carattere folkloristico, accentuato dalla colonna sonora. Neppure qui Haesaerts è sfuggito alla tentazione di una schematica e preordinata suddivisione della materia in capitoli: «La nascita del mondo», tentativo di restituire lo sfondo di quest'arte a una sorta di verginità primordiale ormai nella realtà pressochè interamente scomparsa (la donna depositaria non soltanto dei valori domestici, ma anche di potere politico e d'altro genere; l'uomo che tenta di attribuirsi con la magia quel potere che più non detiene: lui solo può portare la maschera); «Stili e influenze» (l'arte negra ribelle ad ogni influenza e alla rappresentazione realistica della natura, che ha eletto a propria legge l'alterazione sistematica dei rapporti suggeriti dalla vita e dalle cose); «Re e stregoni» (i simboli del potere derivato da elezione o da nascita, e di contro quelli del potere che ha radici soprannaturali). Si tratta, in fondo, di luoghi comuni illustrati con cura e proprietà di linguaggio e anche con una certa fertilità inventiva, perchè non è facile raccontare in modo nuovo una materia tanto ampiamente sfruttata, e Haesaerts ci riesce, in un'ora o quasi di proiezione, nè si può dire che il risultato non sia di grande dignità. Rimane discutibile il punto di partenza da cui egli muove, la sua concezione dell'arte negra e dei negri in generale, che — se è concesso di essere un tantino maligni — ci sembra il regista consideri con occhio un po' tradizionalista (per non dire colonialista), incapace di sottrarsi al clichè dell'Africa «misteriosa».

I due documentari di Haesaerts, forse pur non potendo aspirare al massimo riconoscimento, avrebbero meritato senza dubbio il primo premio nelle categorie della scultura e dell'architettura, se non fosse stato che erano presentati fuori concorso, e quindi la giuria non ha potuto prenderli in considerazione, limitandosi nel verbale conclusivo a ricordare questo fatto. Il quale, insieme con la constatazione del livello piuttosto modesto della media delle opere in concorso e della mancanza di film decisamente buoni (il Gran premio non si è assegnato, e gli altri riconoscimenti sono stati attribuiti non senza discussioni), può in qualche modo dare la misura della crisi nella quale — non certo per colpa dei promotori — la nuova manifestazione veneziana si è venuta a trovare già alla sua prima edizione. Effettivamente, l'esperienza della prima Mostra retrospettiva del film sull'arte, svoltasi l'anno scorso a Venezia e nella quale, insieme con alcuni film che nel «genere» si potevano considerare d'archivio ne vennero mostrati altri anche recentissimi, non poteva che suggerire alla direzione della Mostra del cinema di varare appena un anno dopo, approfittando della concomitanza con la Biennale d'arte figurativa, la Mostra internazionale del film sull'arte. Con la nuova rassegna si intendeva dare a un settore ben distinto della produzione documentaristica la possibilità di un incontro-concorso ad alto livello sul piano internazionale, e insieme conferire ad un'iniziativa che è stata prerogativa della Mostra di Venezia quella veste autonoma ed autorevole che ormai si attendeva.

Peccato però che la produzione di film sull'arte stia segnando un po' il passo in tutto il mondo; cosicchè, se non è stato difficile per gli organizzatori mettere insieme un programma sufficiente per sostenere gli spettacoli previsti per i tre giorni della Mostra (oltre alle tradizionali vie diplomatiche e alla col-

laborazione — più che altro formale — degli organismi internazionali competenti, un capillare lavoro di ricerca e di selezione è stato reso possibile dall'aiuto di esperti e amici più direttamente a contatto, nelle varie nazioni, con registi e produttori), non altrettanto facile naturalmente è stato il problema di poter disporre di opere tutte valide, talchè si è dovuta fare qualche concessione sul terreno qualitativo, lasciando alla giuria e ai suoi giusti criteri di severità l'individuazione dei film più meritevoli. E' comunque sperabile che la crisi generale del film sull'arte venga quanto prima superata, e la prima a trarne vantaggio sarà Venezia, a meno che altre manifestazioni non si organizzino ancora, sulla falsariga e in spirito di concorrenza con questa, creando anche qui — come purtroppo in campo internazionale è accaduto per i Festival di film a soggetto — inflazione di mostre e scarsezza di film degni di essere presentati. Proprio per questa ragione i due documentari di Haesaerts sono stati dati fuori concorso. Rimane d'altra parte il fatto che nella maggioranza i registi restano fedeli a Venezia e alla qualificazione che deriva dal partecipare a questa mostra, e ciò è assai interessante, perchè in un settore come quello del film sull'arte, che richiede passione, preparazione, competenza e sensibilità particolari, molto si deve contare sulla personale adesione dei registi. I quali non sono venuti meno all'appuntamento, che per alcuni è ormai tradizionale come — a parte Haesaerts di cui già si è detto — per Carl Lamb che ha presentato Alfred Kubin: Magier der Zeichnung *(Alfred Kubin: magia del disegno) e l'inglese John Read, presente con* A Sculptor's Landscape: Henry Moore *(Uno scultore nel suo paesaggio: Henry Moore).*

Read è tornato — fatto piuttosto strano — a un argomento trattato alcuni anni addietro, nel 1951, sempre per conto della televisione inglese: allora il film era intitolato più semplicemente Henry Moore, *e rimane un ottimo documento per la conoscenza del grande scultore inglese il quale — seguìto nella realizzazione di alcune opere di impegno, come una grande «Figura» di bronzo eseguita per l'Art Council of Great Britain che richiese otto mesi di lavoro — esponeva anche alcune idee a proposito del suo interesse per le forme naturali. E' questo un motivo che ritroviamo anche nell'ultimo film di Read, con la differenza che qui il regista ha cercato di esprimerlo in forma più cinematografica, tuttavia con discutibile risultato, perchè è sempre discutibile ricercare nella natura, a posteriori, e accostarle all'opera d'arte compiuta, le forme naturali da cui l'artista* può *aver tratto ispirazione. Si nota inoltre in* A Sculptor's Landscape: Henry Moore *un certo disordine, poichè si passa da Moore al lavoro per la nuova grande opera destinata alla sede dell'UNESCO di Parigi, a suoi gruppi scultorei all'aperto, all'artista che disegna, al tema dell'ispirazione dalla natura, ad altre sculture nel paesaggio per tornare a Moore di nuovo al lavoro. Comunque è evidente nel film un certo impegno, mentre l'andamento didascalico e a volte troppo semplicistico può essere giustificato considerando che il documentario era destinato al grande pubblico della televisione. Tutto sommato, il film di Read ha meritato la menzione che la giuria gli ha assegnato «per il tentativo di legare l'opera dell'artista con l'ambiente naturale». Su un piano diverso per criteri e per risultati, ma di uguale impegno, era un altro film sulla scultura cui pure è andata una menzione:* François Rude, sculpteur *di Georges Régnier, presentato dalla Francia. Notevole qui il tentativo — segnalato anche dalla giuria — di inquadrare Rude nel pano-*

rama storico-critico della scultura francese della sua epoca, necessario per comprendere la « novità » dell'arte di Rude; ma interessante soprattutto la ricerca che il regista ha fatto nell'ultima parte di ripercorrere il processo creativo del capolavoro dello scultore, i bassorilievi celebrativi per l'Arco di Trionfo a Parigi, dal bozzetto all'opera compiuta.

Carl Lamb con Alfred Kubin: Magier der Zeichnung *ha vinto il S. Marco di bronzo destinato al migliore film biografico, per quanto biografica in senso stretto sia soltanto la prima parte del documentario, nella quale a un certo punto sorprende — non molto piacevolmente, in verità — l'apparizione dello stesso regista in veste di intervistatore. La seconda parte è piuttosto una fantasia suggerita dai motivi più irreali della vastissima produzione del disegnatore e incisore tedesco. Il documentario è forse il meno riuscito fra quelli di Lamb, dove ci eravamo abituati a individuare la sostanza profonda di un artista o di uno stile attraverso l'abilissimo gioco suggeritoci dal regista, gioco all'apparenza fantastico, ma che puntualmente si rivelava di grande valore critico, perchè finiva con l'illustrare nel modo più appropriato il linguaggio di quell'artista o di quello stile. Carl Lamb ha comunque ben meritato il premio; e però noi vedremmo volentieri cancellata la sezione del « film biografico » dall'elenco dei premi da assegnare, poichè un buon film biografico su un pittore, o scultore, o architetto è un buon film sulla pittura, la scultura, l'architettura. E si è visto quest'anno quanto sia già difficile l'assegnazione degli stessi premi per le tre sezioni.*

Non si creda infatti che — senza contare i primi premi per la scultura e l'architettura non assegnati — l'assegnazione del premio per la pittura sia stata una cosa pacifica. Il S. Marco d'argento è andato a Kandinsky *di Heinz-Günter Zeiss (Germania), ma più per l'attrazione che il pittore russo suscita nella critica e per la sua attualità che per un intrinseco valore del film. Questo ha fatto pesare il piatto a sua favore.* Kandinsky *è infatti un documentario per niente eccezionale, i cui pregi maggiori consistono in una attenta scelta di opere da mostrare e in un buon colore. Ma non si può non rilevare la sua impostazione più che didascalica semplicistica (inizia mostrando i luoghi dove l'artista visse e prosegue tra l'altro accostando alcune opere a paesaggi specialmente bavaresi), e una certa sciatteria di realizzazione, evidente per esempio quando l'inquadratura contiene anche le cornici dei quadri presi in esame, ed è noto quanto ciò contribuisca a distruggere l'impressione di « nuova dimensione » che l'occhio dell'obbiettivo cinematografico crea quando « penetra » in un'opera pittorica. Inoltre il commento non è sempre criticamente esatto, e a momenti dà l'impressione (accentuata dal titolo) che si tratti di un discorso generale sul pittore, mentre il film si limita a prendere in esame il « periodo bavarese » di Kandinsky, spiegando approssimativamente « il passaggio dalla sua concezione figurativa a quella astratta », novità e merito riconosciuti dalla giuria nella motivazione del premio.*

Le menzioni per la pittura sono state assegnate a Harlem Wednesday *(Mercoledì ad Harlem) di Faith Elliot e John Hubley (U.S.A.), divertente documentario — tuttavia di scarso interesse critico — nel quale con accorto montaggio e con un ottimo commento musicale (brani di jazz composti e diretti da Benny Carter) viene raccontata una giornata nel quartiere negro di New York attraverso i quadri del pittore Gregorio Prestopino (dal nome*

italiano, ma sconosciuto da noi e che richiama evidentemente Ben Shan); a Bataveras Trohetsed, Rembrandt (*Il «Giuramento dei Batavi» di Rembrandt*) *degli svedesi Carl Nordenfalk e Carl Derkert, che non soltanto ricostruisce la storia del celebre quadro attraverso le varie fasi del processo creativo, ma addirittura ne racconta le vicissitudini nel corso dei secoli, per concludere con una breve illustrazione critica dei suoi valori pittorici. Ottimo documentario didattico realizzato con grande cura, ma che non va oltre i limiti che forse i realizzatori stessi si sono imposti. Una menzione speciale è andata a* Uwaga, malarstwo (*Attenzione, pittura fresca*) *di J. Bartezah, non certo il migliore della selezione polacca, ma che ha colpito per una certa spregiudicatezza di impostazione (interesse per la pittura «informale» in uno dei Paesi che sono il regno del «realismo socialista»), la quale tuttavia non avrebbe dovuto far passare in sottordine il fatto che si trattava di un film sperimentale piuttosto che dell'illustrazione dell'opera pittorica di Jerszy Kantor, astrattista polacco che ha collaborato alle riprese; perciò era fuori posto tra i film sull'arte. A proposito della selezione polacca, essa è stata la migliore alla Mostra del film sull'arte, e ha meritato una menzione per il complesso delle opere inviate. Sono tutte degne di citazione:* Kodex Pultuski *di Tadeusz Jaworski, ammirevole illustrazione di un antico Vangelo miniato, ottenuta specialmente con perfetti e sorprendenti movimenti di macchina;* Tadeusz Kulysiewicz *di Jaroslav Brzozowski sull'opera di uno scultore e disegnatore noto in Polonia, film particolarmente riuscito nella prima parte che rievoca, con suggestive atmosfere di paesaggio invernale e di scene di vita paesana, alcuni motivi ispiratori dell'arte di Kulysiewicz; infine* Mistrz Nikifor (*Maestro Nikifor*) *di Jan Loznicki, su di una rappresentativa personalità di pittore popolare.*

Anche la Jugoslavia ha presentato una selezione di opere complessivamente buona, ad accezione di un orrendo Petar Dobrovic, *su un pittore specializzato nel trasformare i propri quadri in una (brutta) antologia della migliore pittura europea dall'Impressionismo ad oggi. Ma il documentario* Srednjeverkovne Freske (*Affreschi medioevali*) *di Dejan Kosanovic è notevole non soltanto perchè rivela l'esistenza, in antichi monasteri sparsi in Serbia, Macedonia, Kosmet e Methoia, di un monumentale e interessante complesso pittorico, ma anche perchè tenta di sottolinearne le caratteristiche stilistiche e di costume. Da ricordare inoltre — accanto a* Zivot je jaci (*La vita è più forte*) *di Ivo Tomulic su miniature del due, tre e quattrocento, e* Grafika Cloveku (*Grafico all'uomo*) *di France Kosmac — un divertente film che dà una curiosa interpretazione a un antichissimo affresco slavo che si trova a Crni Grob e che probabilmente alterna scene di vita con rappresentazioni dell'al di là in chiave popolaresca. Si intitola* Zivljenje ni greh (*Vivere non è peccato*) *ed è diretto da Bostjan Hladnik; narra in prima persona plurale di un gruppo di dannati all'inferno i quali si chiedono il perchè della loro condanna, dal momento che erano vissuti da uomini, lavorando, soffrendo, amando, anche odiando, e vanno con il ricordo a quando erano vivi, mentre si succedono i fatti di ogni giorno. Lo spirito del film (non conoscendo l'affresco non possiamo dire se sia proprio anche di questo) è un po' quello di certo umanesimo godereccio, «alla Boccaccio» se si potesse fare un richiamo illustre; ma colpiscono particolarmente la tecnica con cui i realizzatori sono riusciti ad animare il racconto affrescato, giungendo ad effetti — come una corsa di ani-*

me — davvero sorprendenti, e il montaggio spigliato e veloce come il soggetto esigeva. Come tentativo di animare opere pittoriche per farle diventare materia di racconto è da citare anche un film cecoslovacco, Grafik V. Hloznik *(V. Hloznik, artista grafico) di Vladmir Pavlovic, che nella parte centrale, la migliore, rievoca con commossa partecipazione anche se con una punta di enfasi l'epopea dell'uomo (più esatto sarebbe dire del «resistente») e della sua sofferenza sotto l'oppressione nazista, suggerendo orrore per la guerra e per l'odio. Interessante anche la sequenza dello stesso film nella quale viene fatto rivivere, sempre attraverso le incisioni di Hloznik, un mondo popolato da pierrots e ballerine.*

Anche l'Italia ha avuto la sua menzione con Jacopo Bassano, *un documentario che tre giovani cineasti vicentini — Luciano Bernardelli, Lionello Puppi e Luciano Rainaldi — hanno realizzato l'anno scorso in occasione della mostra del Bassano al palazzo ducale di Venezia. Si tratta di un dignitoso esempio (anche se discontinuo nella resa coloristica) di una lezione di storia dell'arte fatta attraverso immagini cinematografiche, per cui la giuria lo ha ricordato in particolare «per l'interessante presupposto critico del testo» (scritto da Sergio Bettini). Di Bernardelli, Puppi e Rainaldi ci era piaciuta di più la prima fatica,* Francesco Maffei, pittore barocco; *il loro* Bassano, *tuttavia, è stato indubbiamente il migliore film della selezione italiana che allineava — oltre a due accurati documentari di Mario Verdone,* Madonne senesi *e* Sano di Pietro, *quest'ultimo notevole anche da un punto di vista critico, trattandosi della prima (in senso assoluto) monografia organica dell'arguto quattrocentista senese — una serie di occasioni mancate che citiamo appena:* Simone Martini *di Andreassi,* Pienza città d'autore *di Bernabei,* Giotto a Padova *di Di Ciaula e* San Vitale in Ravenna *di Scattini. Indubbiamente migliore, per quanto non brillante (specie se si ricordano i successi degli anni scorsi), la selezione della Francia che presentava, oltre al* François Rude, sculpteur, *due interessanti film,* Le Jugement Dernier de Michel-Ange *(Il Giudizio Universale di Michelangelo) e* La Passion du Christ *(La Passione di Cristo), entrambi su scenario di Jacques Laval e realizzazione tecnica di Arcady. Con queste due opere — notevoli per tanti motivi, dal cattivante commento lirico agli ottimi «effetti speciali» in cui Arcady è maestro — siamo tornati indietro di alcuni anni nella storia (e nel gusto) del film sull'arte, ai tempi cioè dei documentari di Emmer e Gras: bianco e nero, riprese effettuate su riproduzioni anzichè sugli originali, soprattutto ricerca di un certo tipo di racconto per mezzo di immagini. Ciò non impedisce che anche come interesse critico questo genere di film sull'arte attinga a qualche risultato; peccato davvero che, particolarmente per il* Giudizio Universale, *il bianco e nero sia stato un handicap insuperabile. Comunque i due documentari di Arcady e Laval non hanno sfigurato, anzi il primo è stato per un po' in ballottaggio per il S. Marco d'argento per la pittura.*

ALBERTO CALDANA

* * *

La giuria della prima Mostra internazionale del film sull'arte — composta da Rodolfo Pallucchini, presidente, Umbro Apollonio (Italia), Jerszy Bereda (Polonia), Ove Brusendorff (Danimarca), Jean Leymarie (Francia) e Alberto Caldana, segretario — ha deliberato quanto segue:

« Mentre rileva una partecipazione nel suo complesso qualitativamente valida, non ritiene di poter individuare fra i film presentati in concorso un'opera che nettamente si stacchi dalle

altre, e alla quale assegnare il Gran premio San Marco, assegna all'unanimità il San Marco d'argento per il miglior film sulla pittura a *Kandinsky* di Günter Zeiss (Germania) per aver delineato con chiarezza la prima fase creativa del grande artista russo e cercato di spiegare il passaggio tra la sua concezione figurativa e quella astratta grazie anche ad un'ottima resa coloristica. Non ritiene di assegnare il San Marco d'argento per i migliori film rispettivamente sulla scultura e sull'architettura, considerando anche il limitato numero di film presentati in queste sezioni. Assegna all'unanimità il San Marco di bronzo per il miglior film biografico di un artista a *Alfred Kubin: Magier der Zeichnung* di Carl Lamb (Germania) per il modo con il quale l'autore ha saputo mettere in relazione l'ambiente naturale e umano dell'artista con il suo mondo fantastico.

« Assegna pure all'unanimità le seguenti menzioni: *Per la pittura*: a *Harlem Wednesday* (Mercoledì a Harlem) di Faith Elliot e John Hubley (U.S.A.) per la freschezza con la quale è commentata cinematograficamente e musicalmente la narrazione pittorica di Gregorio Prestopino; a *Jacopo Bassano* di Bernadelli, Puppi e Rainaldi (Italia) per l'interessante presupposto critico del testo talora felicemente commentato dalle immagini filmiche; a *Batavernas Trohetsed, Rembrandt* di Nordenfalk e Derkert (Svezia) per il suo valore didattico. Menzione speciale a *Uwaga, malarstwo* di J. Bartezah (Polonia) per l'originalità con cui viene reso cinematograficamente, anche per mezzo di un appropriato commento musicale, il processo creativo della pittura « informale ». *Per la scultura*: a *A Sculptor's Landscape*: *Henry Moore* di John Read (Gran Bretagna) per il tentativo di legare l'opera dell'artista con l'ambiente naturale, e a *François Rude, sculpteur* di George Régnier (Francia) per la ricerca di inquadramento storico e per il commento critico.

« La giuria assegna inoltre una menzione speciale alla Polonia per la qualità e la varietà della selezione con cui ha partecipato alla prima Mostra internazionale del film sull'arte. Rileva infine che non ha potuto prendere in considerazione i film *Sous le masque noir* e *Ordre et beauté par l'urbanisme* di Paul Haesaerts (Belgio), perchè presentati fuori concorso ».

La Mostra internazionale del documentario

Mi sembra doveroso aprire la rassegna dei documentari e cortometraggi stranieri presentati alla Mostra internazionale del documentario di Venezia con The Forerunner (*Il precursore*) *di John Heyer. A parere di molti era il migliore della manifestazione, che pure annoverava opere di Alain Resnais, Frank Capra, Lucien Deroisy, Herbert Seggelke, Norman McLaren, Ralph Keene, Harry Watt, Bert Haanstra, Gerard De Boe, René Micha, Jean Mitry, Istvan Homoki Nagy.*

John Heyer, che quattro anni fa guadagnò a Venezia il gran premio con Oltre l'orizzonte, *questa volta non ha colpito minimamente l'attenzione della giuria. Eppure* Il precursore *continua fedelmente il discorso di* Oltre l'orizzonte, *trattando del problema idrografico in Australia con efficaci riprese di attualità — alternate a qualche immagine composita, peraltro artisticamente vera — che ci mostrano cicli di siccità e alluvioni nello sterminato paese. Per risolvere il problema gli australiani hanno predisposto un piano di lavoro detto "Montagna di neve", che prevede la costruzione di ben diciassette centrali elettriche, otto immense dighe e sbarramenti minori, nonchè gallerie sotterranee per ottanta miglia. Il gigantesco progetto, destinato a risolvere il problema idrografico di una sola regione australiana, richiederà non meno di venticinque anni di lavoro. Rappresenta un passo fondamentale verso la soluzione definitiva del problema e per questo viene chiamato "il precursore". John Heyer ci pone dinanzi a fatti drammatici e veri, e descrive con minuzia tecnica e scientifica il pro-*

getto facendo insieme opera di documentarista acuto e di divulgatore dei problemi vitali del proprio paese: le immagini eloquenti che porgono il volto autentico dell'Australia, coi suoi problemi, la sua realtà, la sua volontà di progresso, non sono di minore qualità di quelle di Oltre l'orizzonte.

Il Gran premio è andato quest'anno al film polacco L'ultimo giorno d'estate, *nè documentario nè cortometraggio. E' un mediometraggio a soggetto, peraltro realizzato con nitido e arduo esercizio stilistico. Si direbbe un "saggio di fine corso" che non ha cercato di evitare difficoltà, quasi un soggetto prescelto da allievi di regìa di un Centro sperimentale, poniamo quello di Lodz, per l'esame di diploma. A dire il vero i due registi del film, Tadeusz Konwicki e Jan Laskowski, meritavano obiettivamente, almeno di fronte ai concorrenti della categoria film a soggetto, la "promozione" a pieni voti. Sono riusciti infatti a narrare l'incontro disperato di un uomo e una donna, sulla sabbia nuda, di fronte al mare aperto, senza avere altro a disposizione che natura e materiale umano. La interpretazione dei due soli attori è molto efficace, il linguaggio delle immagini elevato, e sorretto da una pura fotografia in bianco e nero. Un film, dunque, nei limiti dell'esperimento, di notevole livello e di nobile realizzazione.*

Tra i documentari di libera ispirazione è risultato migliore Magìa lucana *di Luigi Di Gianni, un ex allievo del C.S.C. E' un documentario girato sotto gli auspici del Museo delle tradizioni popolari di Roma e che ha vivo valore di documentazione folkloristica ed etnografica, facendosi nel contempo ammirare per il limpido stile, il virtuosismo visuale, i valori allusivi e poetici. I documentari italiani presentati in concorso erano quest'anno assai numerosi. Vicini alle scuole del realismo potrebbero essere considerati* I bambini e gli animali *di Francesco Maselli,* Ignoti alla città *di Cecilia Mangini,* Terra contesa *di Lionetto Fabbri e* Om ad Po (*Uomini del Po*) *di Giulio Questi, ambedue girati nel Polesine,* I pastori di Orgosolo *di Vittorio De Seta, lo stesso* Periferia di Sironi *di Nelo Risi,* Tre fili fino a Milano *di Ermanno Olmi,* 41.441 cronaca *di Claudio Triscoli: tutti sopravanzati dalla forza lirica di* Magìa lucana. *Ma v'erano anche* Il colle dei vaticini *di Antonio Petrucci, girato con la disinvoltura e l'eleganza di* Parma città d'oro, I bambini raccontano *di Michele Gandin, su pitture di ragazzi,* Santo Spirito in Saxia *di Giovanni Paolucci ed i turistici* Itinerari adriatici *e* Pisa monumentale *— migliore il secondo — di Vittorio Sala,* Sensi e facoltà degli insetti *di Alberto Ancillotto e il tecnofilm* Arterie d'acciaio per l'oro nero *di Filippo Paolone.*

Tra i più significativi esempi stranieri, sempre nel campo del documentario, ci preme ricordare Parlando del vetro *di Bert Haanstra, anche se non è il più riuscito del provveduto regista olandese;* Tra due maree *di Ralph Keene, che è stato prescelto come il vincitore della categoria "didattici", essendo dedicato alla vita animale e vegetale delle coste britanniche;* Prater 58 *dell'austriaco Albert Quendler il cui "panoramico" avrebbe potuto piacere di più se non fosse stato guastato da un insulso commento a sfondo filosofico;* I marines *di François Reichenbach, eccellente e spregiudicata descrizione della formazione dei famosi "marines" americani, e non dimenticabile esercizio di perfetto montaggio. Sorpresa, invece, ha destato la menzione decretata dalla giurìa, che qualche volta ha compiuto incomprensibili errori e dimenticanze, al documentario belga* Waterloo *di Edmond Bernhard, entrato in competizione scavalcando*

la barriera dei selezionatori belgi, che l'avevano messo da parte perchè assolutamente modesto. Perchè non scegliere invece, ad esempio, il poetico lungometraggio Cimborak (*I tre compagni*) *di Istvan Homoki Nagy, l'ungherese che è uno dei più fini specialisti di film sulla natura?*

Suite belge *di Lucien Deroisy era un estroso, colorito, ritmato panorama delle più belle visioni naturali e dei monumenti storici del Belgio, delle sue feste, del suo lavoro: una cavalcata lirica che si articola in quattro tempi, dedicati alla Terra, all'Acqua, all'Aria, al Fuoco. Deroisy, di cui conoscevamo il preciso* Suoni ritrovati, *si colloca con questa "suite" tra i più provveduti registi belgi della nuova generazione. A* Suite belge *è stato meritatamente assegnato un premio speciale per il colore. Il francese* Pourvu qu'on ait l'ivresse (*Purchè ci sia l'ebbrezza*) *di Jean Daniel Pollet è stato prescelto dalla giuria come il migliore cortometraggio a soggetto. Si tratta in realtà d'un riuscito documentario, con spiritose riprese dal vero, girato in due dancings parigini.*

Una categoria particolarmente importante, nella Mostra di quest'anno, è risultata quella dei disegni e pupazzi animati. Il verbale delle premiazioni segnala per primo Samac (*Solo*) *di Vatroslav Mimica, jugoslavo, per la sintesi poetica ottenuta con la originalità del disegno, il ritmo sicuro della sequenza, l'ottima elaborazione sonora. Il soggetto vuole esprimere, appunto, il desiderio e la speranza della "solitudine". Ma la solitudine spesso genera paura ed angoscia. E' un sogno: il risveglio restituisce il solitario al sole e al mondo.* Solo *appartiene a un gruppo di cortometraggi, assai numeroso, che oggi vengono realizzati in Jugoslavia sotto una spinta che potrebbe dirsi di avanguardia, ma che è anche, talvolta, di non superato dilettantismo. Anche* Creazione del mondo *del cèco Eduard Hofman, realizzato su disegni del francese Jean Effel, apparteneva a questa categoria. Numerose riserve debbono essere mosse a proposito di questo mediometraggio, soprattutto per il contenuto. Ci meravigliamo, quindi, che la giuria lo abbia premiato proprio per "il miglior soggetto".*

Nella categoria documentari per la televisione ha trionfato l'inglese People like Maria (*Gente come Maria*) *di Harry Watt, che illustra con sensibilità ed efficace sintesi il lavoro svolto da organizzazioni di assistenza dell'ONU in Bolivia, Nigeria e Burma. Menzionata una lezione di danza di Nathan Kroll,* Dancer's World (*Il mondo del danzatore*), *alla quale avremmo preferito* Il combattimento di Tancredi e Clorinda *di Enrico Fulchignoni. Il cortometraggio di Fulchignoni è stato girato per la televisione francese, su musica di Claudio Monteverdi. La "cantata", basata su un episodio della "Gerusalemme liberata" del Tasso, è realizzata visivamente sotto forma di balletto. Due danzatrici dell'Ecole de Paris interpretano il combattimento mentre cantanti invisibili declamano e un narratore commenta i vari episodi. Il film, spiccatamente "internazionale", in quanto è presentato dalla Francia in inglese dal critico Sinclair Road, e cantato in italiano, dura circa mezz'ora. Il regista ha voluto realizzarlo a colori, anche se la indovinata cornice cromatica creata intorno alla danza andrà perduta per i programmi televisivi europei. (Potrebbe forse tornare utile a quelli americani, dove la televisione a colori, come abbiamo visto nello "studio" allestito al padiglione U.S.A. dell'Esposizione Universale di Bruxelles, è stata sperimentata con molto successo). La esecuzione musicale è impeccabile, la coreografia elegante; e Leonor Fini ha portato un suggestivo contributo allo spettacolo disegnandone le scene e i costumi.*

Paesi nuovi, terre esotiche, viaggi spirituali: la Mostra, come sempre, non è stata avara di questi film. Si passa da Contemplado *di Amilcar Tirado, portoricano, di modesta fattura, a* Costumi buddisti in Tailandia *dell'americano Frank Estapa; da* The Travel Game *(Il giuoco del viaggio) di Tony Thompson, che ci mostra le puntate sul continente dei turisti inglesi in* week-end, *diretti ora in Olanda, ora in Svizzera, ora a Parigi, a* Visitate l'Uzbekistan *di K. Kaiumov. Il portoghese Antonio Lopez Ribeiro, al modo del documentario di Gandin, ci fa vedere* Lisbona *nella interpretazione pittorica di alcuni giovani scolari. Georges Lautner ci mostra in cinemascope* Madagascar Francia australe *e altrettanto fa Jiri Lehovec con* Praga città madre.

Una manifestazione dedicata al film sull'arte, come è riferito in questo stesso fascicolo, si svolse a Venezia qualche tempo addietro, con la presentazione di circa quaranta film di dodici paesi. Non era prevista quindi la categoria dei documentari sull'arte, che purtuttavia non sono mancati, in una sorta di appendice alla rassegna precedente. In questo gruppo vanno considerati un diligente Arte del restauro, *cecoslovacco; il penetrante, e da noi già ricordato,* Periferia di Sironi *di Nelo Risi; i* Ritratti immaginari di Hans Fronius, *peraltro assai discutibile, realizzato da Anna H. Maetzner;* Paul Klee e la sua opera *del belga René Micha, che però abusa di una formula da lanterna magica;* Lo scultore André Nicolov, *bulgaro. Realizzati con la tecnica del film sull'arte sono* Museo tedesco, *dedicato al celebre Museo della Tecnica di Monaco, e* Nasce un francobollo *di Alfred Steinhardt, dove si assiste alla creazione dei bozzetti e poi alla stampa dei francobolli, nello Stato di Israel, con un confronto continuo tra soggetti scelti dai pittori e immagini dal vero. Anche* Montaigne *del francese Jacques de Sasembroot è un documentario biografico che fa ricorso ad una abbondante documentazione iconografica. E* Wirritt Wirritt *di Malcolm Otton, a sedici millimetri, si vale di riproduzioni di pitture indigene antiche australiane.*

Un pubblico specializzato, peraltro non molto numeroso, ha seguito la presentazione di una trentina di film scientifici, chirurgici e medici, tra i quali si trova anche La strana storia dei raggi cosmici *di Frank Capra, realizzato per la televisione con una perlomeno ardua formula... poliziesca. La giuria ha scelto tra i migliori* Il mondo dei microbi *di Totsuro Onuma e Mamasi Sugiyala (Giappone) per il rigore scientifico e la chiara esposizione cinematografica con cui sono illustrate nuove acquisizioni su fenomeni vitali cellulari; nonchè* Diagnosi e cura della poliomielite *di Edouard Legereau, francese, per la documentazione pregevolissima, tecnicamente perfetta e dedicata in parte notevole alla rieducazione motoria, in un ambiente perfettamente organizzato. Tra i documentari tecnici si sono fatti notare:* La palma da olio *di Gerard De Boe, girato, come la maggior parte dei film del cineasta belga, nel Congo;* Quando le correnti mutano corso *di Hattum Hoving che, secondo la tradizione dei documentaristi olandesi, è dedicato al mare e alle dighe dei Paesi Bassi;* Colori e tessuti in alluminio *di Tracy Ward e Wheaton Iallatin, che è insieme film tecnico e documentario vicino alle idee e al mondo della pittura astratta; il ricordato* Arterie d'acciaio per l'oro nero *di Filippo Paolone, che illustra la lavorazione dell'acciaio e fa vedere le arterie nelle quali scorrerà il petrolio; i pregevoli* Alluminio *di Zielke e Thallmayer (Germania) e* Il metallo dei millenni (Il rame) *del tedesco Wolfgang Richter;* Magia del diamante *del danese*

Jorgen Roos; e, più riuscito ed elegante di tutti, Il canto dello Stirene *di Alain Resnais, sulle materie plastiche.*

Venendo ai film di avanguardia ricorderemo anzitutto Little Island (*Piccola isola*) *dell'inglese William Richards, che è riuscito a visualizzare con semplicità di tratto e sufficiente chiarezza un conflitto di idee in un riuscito disegno animato che, verso il termine, per allargare il campo di una disputa, assume lo schermo panoramico. E' risultato,* Little Island, *vincitore del premio di categoria, mentre una menzione è andata allo stentato* Nuvola di vetro, *cecoslovacco, fantasia tra il militaresco, l'infantile e il surreale, realizzata, dicono i titoli di testa, a cura dell' "Esercito cecoslovacco" (?). Riuscito solo in parte il cortometraggio di Herbert Seggelke* Attenzione: sincope, *che illustra la influenza dei movimenti e degli "arresti" nel ritmo della vita. Graziosissimo* Il Merlo *di Norman McLaren, disegnato a semplici tratti: un becco, due ali, gli occhi, le zampe.*

Come dicevamo all'inizio del nostro resoconto, la premiazione non è risultata in tutto e per tutto soddisfacente: fortunatamente hanno rimediato a qualche ingiustizia i trofei assegnati dalle giurie non ufficiali: ad esempio quello della Camera di Commercio di Venezia che ha offerto il Mercurio d'oro al Canto dello Stirene *di Resnais, e la "Gondola d'argento" del Centro internazionale del cinema educativo e culturale (C.I.D.A.L.C.) che è stata assegnata a* Creazione del mondo, *con speciale menzione al* Precursore.

MARIO VERDONE

* * *

La giuria della IX Mostra internazionale del film documentario e del cortometraggio, composta da Paul Rotha (Gran Bretagna) presidente; Jacques Ledoux (Belgio), Goran Schildt (Finlandia), Roger Leenhardt (Francia), Guido Guerrasio (Italia), membri; Giambattista Belloni, esperto; Renato May, segretario, ha assegnato i seguenti premi:

Gran Premio della IX Mostra internazionale del film documentario e del cortometraggio al film *L'ultimo giorno d'estate* di Tadeusz Konwicki e Jan Laskowski (Polonia) per l'umanità ed il poetico sentimento di cui è pervaso. Per la categoria *film a soggetto,* premio al film *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (Purchè ci sia l'ebbrezza) di Jean Daniel Pollet (Francia) per il divertente spirito di osservazione con il quale viene presentata la « solitudine » di alcuni adolescenti che passano la serata in due locali parigini. Senza commento e con riprese immediate, dimostra la grande abilità e talento di un giovane regista al suo primo film. Diploma speciale al film *Pastuh* (Il pastore) di I. Babitc (U.R.S.S.) per l'efficacia drammatica raggiunta con fluidità narrativa e tecnica pregevole. Per la categoria *film documentari*: premio al film *Magìa lucana* di Luigi Di Gianni (Italia) per aver trattato, con semplicità di mezzi, uomini e cose di un ambiente particolare, raggiungendo un clima di poetica suggestività. Diploma speciale al film *Waterloo* di Edmond Bernhard (Belgio) per aver raggiunto in una documentazione a carattere storico una singolare fusione tra gli elementi evocati e l'arguzia delle annotazioni. Per la categoria *film a disegni e pupazzi animati*: premio al film *Samac* (Solo) di Vatroslav Mimica (Jugoslavia) per la sintesi poetica ottenuta con l'originalità del disegno, il ritmo sicuro delle sequenze e l'ottima incisione sonora. Diploma speciale al film *The tender game* (Tenero gioco) di John Hubloy (U.S.A.) per l'ottima fusione di colore, disegno e musica in una sintesi ritmica ispirata alla canzone « Tenderly ». Per la categoria *film a carattere scientifico*: premio al film *Mikuro no sekai* (Il mondo dei microbi) di Totsuro Onuma e Mamasi Sugiyala (Giappone) per il rigore scientifico e la chiara esposizione cinematografica con cui sono illustrate nuove acquisizioni su fenomeni vitali cellulari. Diploma speciale al film *Diagnostic et traitement de la poliomyelite* (Diagnosi e cura della poliomielite) di Edouard Legereau (Francia) per la documentazione pregevolissima, tecnicamente perfetta e dedicata in parte notevole alla rieducazione motoria in ambiente perfettamente organizzato. Per la categoria *film a carattere didattico*: premio al film *Between the tides* (Tra due maree) di Ralph Keen (Gran Breta-

gna) per l'ottimo uso della fotografia, del dialogo e del suono che ottengono eccezionali risultati artistici. Diploma speciale al film *One acre of land* (Un acre di terra) dei tecnici della organizzazione Vi-Aid (Pakistan) per aver conseguito uno scopo didattico mediante la presenza dell'uomo e della sua quotidiana lotta per l'esistenza. Per la categoria *film per la televisione*: premio al film *People like Maria* (Gente come Maria) di Harry Watt (Gran Bretagna) per la tecnica usata in funzione della proiezione su schermo televisivo, per l'ottima fotografia ed il montaggio. Diploma speciale al film *Dancer's World* (Il mondo del danzatore) di Nathal Kroll (U.S.A.) per l'efficacia della presentazione, ritmata sulle particolari cadenze del linguaggio televisivo. Per la categoria *film sperimentali e d'avanguardia*: premio al film *Little Island* (Piccola isola), di William Richards (Gran Bretagna) per essere riuscito a visualizzare, con semplicità di tratto, e tuttavia con sufficiente chiarezza, un conflitto d'idee. Diploma speciale al film *Sklemena oblaka* (Nuvola di vetro) di Frantisek Vlacil (Cecoslovacchia) per il lirismo raggiunto mediante la felice fusione dell'immagine, del suono e del colore. La giuria ha inoltre attribuito i seguenti *premi speciali*: premio per il soggetto al film *Svoeni sveta* (Creazione del mondo) di Eduard Hofman (Cecoslovacchia); premio per il colore al film *Suite belge* (Suite belga) di Lucien Deroisy (Belgio); premio per la musica al film *Ballade chromo* di Jean Bely (Francia).

La giuria del Comitato internazionale del cinema educativo e culturale (C.I.D.A.L.C.) ha assegnato la « Gondola d'argento » al film *Svoeni sveta* (La creazione del mondo) di Eduard Hofman, dai disegni di Jean Effell (Cecoslovacchia) per la fantasia e l'originalità della invenzione e della realizzazione. Menzione speciale a *The Forerunner* (Il precursore) di John Heyer (Australia) per il suo valore documentaristico e umano.

La giuria del premio « San Giorgio » ha assegnato il premio al film *People like Maria* di Harry Watt (Gran Bretagna).

La giuria del premio istituito dalla Camera di commercio industria e agricoltura di Venezia ha assegnato il « Mercurio d'oro » a *Il canto dello Stirene* di Alain Resnais (Francia). Menzioni speciali a *Venezia città moderna* di Ermanno Olmi (Italia); ad *Arterie d'acciaio per l'oro nero* di Filippo Paolone (Italia) e a *La palma da olio* di Roger De Boe (Belgio).

La X Mostra veneziana del film per ragazzi

Evidentemente ogni cosa matura a suo tempo e non sempre si può accelerarne l'evoluzione; non solo "natura non facit saltus", ma anche le iniziative degli uomini gradualmente acquisiscono vitalità e respiro. La Mostra veneziana del film per ragazzi non ha fatto eccezioni alla regola; si era tentato qualche anno fa di staccarla dall'alveo originario e di infonderle una vita autonoma e libera, ma la manifestazione si era subito intisichita, ristretta entro l'hortus conclusus delle quattro parrocchiette e quasi snaturata sotto il peso delle chiacchiere e dei discorsi, più o meno organizzati in regolari sedute, delle solite dame del cinema italiano per la gioventù: e il Festival allora era prontamente rientrato nel nido primitivo, sotto le ali materne della Mostra "maggiore".

Quest'anno invece, giunto ormai alla decima edizione, il Festival del film per ragazzi si è definitivamente staccato dal clima rassicurante e paternalistico (ma anche un po' asfittico) della Mostra dei lungometraggi a soggetto, e, a braccetto della manifestazione consorella, il Festival del documentario e cortometraggio, ha tentato uno svolgimento autonomo, senza appoggiarsi con trepidazione e inferiorità ai cartelli di richiamo dei grandi congressi internazionali dedicati al film per la gioventù. Quest'anno infatti non ci sono state assemblee e congreghe ufficiali (una "table ronde" del CIDALC sul tema "cinema e gioventù europea" è passata via liscia liscia e si è risolta in un'amabile riunione in famiglia), non ci sono stati pomposi congressi con relative mozioni,

ma in compenso si sono visti dei buoni film. Il livello qualitativo è stato — e la giuria presieduta dal francese André Basdevant, non ha mancato di rilevarlo — molto elevato, tecnicamente maturo e per lo più formalmente conforme agli interessi e alle aspirazioni dei ragazzi.

Solo un campo ben preciso, quello del film didattico e di insegnamento, è apparso stranamente incolto; e dopo Venezia, si potrebbe anche credere che nessuna produzione nazionale sia riuscita ancora a servirsi del cinema come strumento scolastico, ad impostare cioè la coniugazione delle immagini come una film-lezione. In realtà invece, sarebbe sufficiente scorrere i cataloghi dei sussidi audiovisivi realizzati in Gran Bretagna e in Francia, in Cecoslovacchia e in Russia, per rendersi conto di quanto attive e feconde siano le ricerche e gli studi nel campo della filmologia pedagogica. Comunque, a Venezia non si è visto gran che. Completamente assente il film didattico vero e proprio (non mi sentirei di definire tale Nascita dell'arte *dell'italiano T. Bruschi, generica illustrazione della progressiva evoluzione delle arti figurative), esso è apparso piuttosto teso verso una impostazione a carattere divulgativo e spettacolare: così* Domani voleranno *di G. Tomei, rapsodica documentazione degli aspetti più attraenti dell'aereomodellismo giovanile, e così anche* Raketen *(Razzi) del tedesco E. Menzel, rappresentazione schematica e semplice dei viaggi interplanetari del prossimo avvenire: e all'uno come all'altro, tenendo conto nel primo di una certa onestà narrativa, e nel secondo di una inconsueta intelligenza espositiva, la giuria ha assegnato ex-aequo un diploma di riconoscimento e di plauso.*

Quando invece l'intelligenza si è fatta scaltrita e vivida, allora il documentario ha travalicato i confini del mondo adolescente per occhieggiare malizioso verso la diversa maturità degli adulti; perciò, pur dando atto del brio e della sapienza di costruzione, non si può accettare come dedicato ai ragazzi Tapum! Storia delle armi *di B. Bozzetto, ricordo dell'invenzione delle armi, dalla clava preistorica alle più moderne innovazioni della tecnica contemporanea, o* La giraffe à Paris *di P. Thevenard, evocazione di un fatto storico (l'arrivo di una giraffa in Francia), all'epoca di Carlo X. In particolar modo, la sorniona arguzia del cortometraggio francese, abilmente dosato con alternanza di stampe, disegni in bianco e nero e a colori, e cartoni animati, scopriva il gioco dei realizzatori che avevano indirizzato il film ai ragazzi solo in considerazione dell'elemento faunistico, quasi che la storia di un animale fosse materia sufficiente per provocare interesse ed entusiasmo nei fanciulli. In realtà, questi si appassionano, si innamorano dei film e dei documentari di animali, la cui lezione densamente umana e morale consiste appunto nel fatto che il bambino ha la possibilità di osservare un dramma reale non in sè o nei suoi simili — ciò che potrebbe turbarlo e incupirlo —, ma in un "altro" mondo che gli è difforme ma non estraneo. Anche qui però non bisogna limitarsi a presentare l'animale come oggetto curioso: non basta insomma la buona volontà dell'egiziano H. Reda in* Giardino zoologico, *o l'elementare ritmo narrativo del canadese F. R. Crawley in* Beaver Dam *(La diga del castoro), dove l'unica cosa interessante era la sonorizzazione a mo' di canzoncina dello squittire dei castori al lavoro, o i dieci minuti di* Rinoceronte Bianco *di F. Palombelli, dove un reportage su una spedizione africana alla ricerca del "Moby Dick" dei rinoceronti, era fotografato con faciloneria e pressapochismo, al di qua di una ricerca ritmica e*

drammatica. In simili casi, per lo più si resta al limite tra documentazione e favola, tra presentazione ed evocazione, senza che uno dei due elementi riesca armonicamente a prevalere: e si preferisce allora la documentazione pura, anche se appena appena sufficiente, di I canarini *di E. Trovatelli, o la favola pura, come nei due shorts ungheresi* A Torok es a Tehenek (*Le tre mucche*) *e* A Kismalac es a Farkasoc (*Il porcellino*) *di T. Csermak. L'Ungheria però ci aveva abituati a ben altre esperienze, sia due anni fa con* La slitta *che l'anno scorso con* Quale dei nove?; *quest'anno invece poche cose e per niente eccezionali: anche* A Mosoly Vonata (*Il treno del sogno*) *di M. Kovats è solo una normale illustrazione di una piccola linea ferroviaria che scorre per undici chilometri, alla destra del Danubio, ed è controllata da ferrovieri adolescenti.*

Sul piano della favola vera e propria, la cosa più bella è stata senza alcun dubbio Koshkin Dom (*La casa della gatta*), *un disegno animato diretto da L. Amalrik con gusto e delicatezza; non mancano i "gags" di umorismo politico e civile (quel burbanzoso discorso del capo dei pompieri che non è riuscito a salvare una sola asse della casa in fiamme e si consola pensando che la città è salva!), nè i chiari intenti educativi (l'onestà dei gattini è alla fine premiata, l'alterigia della zia punita, ma il suo comportamento cattivo perdonato), senonchè tutto è gaiamente risolto in un ritmo da filastrocca serena, che non cede agli estri e capricci del disegno di marca disneyana, ma cadenza il racconto con linee, movimenti, colori, conformi ai sentimenti e reazioni dei protagonisti: in tal modo il disegno animato — e ne abbiamo avuto prova, negli scorsi anni, anche con i film animati della scuola boema, e in particolare con* Podivani o Prjskovi S Kocicce (*Le avventure del cane e della gatta*) *di E. Hofman — si distende in una pulitezza e lindura di racconto, in una insistenza garbatissima e misurata dei motivi, in una formula narrativa che accenna al patetico senza cadere nello smanceroso, all'emotività senza giungere al turbamento, all'insegnamento senza scivolare nel didatticismo.*

Che si trattasse poi di un prodotto sistematico, "di scuola" e non di un frutto estemporaneo, è stato confermato anche dalla proiezione dell'altro film russo Druzhok (*Amico*) *di V. Eisymont, dove sono innestati in narrazione unica due racconti del famoso scrittore per l'infanzia N. Nossov "La polenta di Misha" e "Amico": anzi l'umoristico impegno di Misha e Kolia, preoccupati di preparare il desinare per sè e la piccola Maika diventa il preludio, quasi una presentazione tipologica, della seconda parte del film, dove l'amore dei due ragazzi per il proprio cane, smarrito e poi ritrovato dopo traversie e ricerche, è suggerito dalle vicende ingenue e quotidiane mosse quasi sul ritmo di una musica giostresca e prive comunque di scolasticismi o moralette spicciole, che costituiscono invece un po' la palla di piombo al piede di molta produzione italiana dedicata alla gioventù, perchè non dettate da una interiore sincerità, ma da volontà pregiudiziale. Così, in Italia, se un contadinello calabrese marina la scuola, alla ricerca della rustica libertà della campagna, si pretende nello spazio di qualche minuto di renderlo cosciente di un ordine naturale da rispettare o di progressi evolutivi da seguire* (Michelino *di M. Gallo*), *o se un figlio di montanari, vissuto tra gli alti pascoli delle Madonie, cede al fascinoso incanto della lontana città che sull'eco dei favolosi racconti del nonno gli traluce inebriante nella fantasia, si può essere certi che una voce fuori campo interviene ad accarezzargli la nostalgia della sua cara montagna dall'aria fine, dai*

fiori splendidi, dai prati di velluto (La città dalle torri d'oro *di Z. Gabbi*); *in questi cortometraggi, le preoccupazioni pedagogiche sono invadenti.*

Linguisticamente più corretto e dignitoso è apparso il film di N. Zucchelli Sogno a Venezia, *ma non meno infarcito di zeppe culturali e didattiche: Tonino, figlio di un custode del Museo, non potendo partecipare ad un ballo mascherato per bambini perchè sprovvisto del costume d'obbligo, si consola assistendo alle prove di una commedia di maschere da una delle quali si lascia fantasticamente trasportare per le calli e le piazze di Venezia, alla studiosa scoperta degli aspetti storici ed artistici della città. Il film, che pure ha una sua maturità di invenzione e struttura, è risultato, per così dire, il paradigma di quello che normalmente risulta il film "culturale" per ragazzi; infatti, dietro la dettatura cattedrattica di giudizi critici definitivi, con la recitazione di "La finta ammalata" o con la presentazione dei grandi quadri dei Bellini, di Carpaccio, di Tiziano, di Tintoretto, di Veronese, si cela in fin dei conti l'aspetto di una estrema difficoltà a portarsi sul piano delle esigenze e dimensioni intellettuali dei ragazzi.*

I difetti del film di Zucchelli — cui la giuria con l'assegnazione di un diploma speciale ha riconosciuto abilità di intreccio tra elementi ricreativi e culturali — sono però soltanto mende lievi in confronto al discentrato e assurdo film di V. Gamma Un flauto in Paradiso, *ispirato ad una leggenda montanara e raccontata da uno spaventapasseri che ha la voce di Albertazzi. Che cosa si sia voluto dire, con un simile film, quali reconditi significati nasconda la storia del pastorello e del boscaiolo, cordiali amici in virtù di una capretta che li accomuna, e lo smarrimento della bestiola, e la ricerca dell'acqua miracolosa su per i monti, e la morte del boscaiolo, e la sua riapparizione diafana, e il dissolversi del flauto accompagnato da un crescendo sonoro e da un'aerea ondulazione della camera su per i cieli e in mezzo alle nubi, rimane un mistero. Oltre ad essere imbevuto di un sofisticato animismo, strano e decadente, il film non riesce a dar ragione dei casi arbitrari, delle vicende gratuite, delle paranoiche ipnosi tra sogno e realtà, che nessun fanciullo riuscirebbe mai a comprendere.*

Molto migliore, almeno per quanto riguarda il campo italiano, è stato il lungometraggio del bresciano A. Zane Gli avventurieri dell'uranio, *proiettato fuori concorso per la presenza nella giuria di uno degli sceneggiatori del film: debolezze non ne mancano, a cominciare dalla struttura narrativa non sempre risolta in equilibrata fusione tra fantascienza e realtà, comicità e dramma, gioco avventuroso e lezione morale, nè sono sempre apparsi intonati i piccoli protagonisti con un Sandro impacciato ed una Nerina insufficiente, e d'altra parte segnati alquanto alla brava, nei limiti del bozzetto, i personaggi maggiori, interpretati dal Colnaghi e dal Calì, dall'Inglese e dal Palamidessi e da Pina Renzi. Ma, ammessi i difetti, sarebbe ingiusto sottacere i pregi di una pellicola che è costruita su una progressione drammatica esatta ed accorta, psicologicamente graduata sulle reazioni dei giovani spettatori, e dosata con pigmentazioni tecnicoscientifiche relative agli strumenti di fisica o a nozioni di paleontologia, geologia, zoologia, e di suggerimenti morali che non si limitano allo scontato trionfo del bene sul male, ma si allargano alla soggettiva conquista del bene e dell'amore, come scopo e funzione della scienza. E non è poi piccolo pregio aver saputo trasporre su uno schema più congeniale ai*

nostri fanciulli la lezione della formula psicologicamente e pedagogicamente lodevole della "Children's Film Foundation"; anche nel film di A. Zane si ritrova la successione tradizionale: sommaria presentazione dei personaggi, premesse drammtiche pausate da squarci umoristici, crescendo emotivo sino al limite della apparente conclusione infelice, sostituita subito, di colpo, dal classico "happy end", dove il rischio del trauma psichico si placa in una distensione commossa e pacata.

Entro questa dimensione psicopedagogica e su questo piano produttivo, la cinematografia britannica s'è forse adagiata sugli allori e non sta tentando variazioni notevoli; anzi le capita un fatto che è proprio della tecnica mnemonica: a forza di ripetere sempre la stessa lezione, si finisce non già col perfezionare i raccordi, ma con lo scordare le sfumature, i particolari, le virgolature, le pause e con il ridurre la formula ai suoi modi schematici, bozzettismo di personaggi e sommarietà di racconto. Ecco allora venire a galla la debolezza di Soapbox Derby *(La gara dei carrelli) di D. Conyers, la solita storia quasi "gialla" del contrasto tra due gruppi di ragazzi rivali, i "pipistrelli di Battersea" e i "vittoriosi di Victoria" ed anche in parte, di* Toto and the Poachers *(Totò e i cacciatori di frodo) di B. Salt. In quest'ultimo però c'è già uno sforzo di uscire dal clima del classico ambiente britannico: qui si parla di Totò, ragazzino dell'Africa Orientale, e nella trama "gialla" dei soliti ingenui ladri si incuneano lunghe pagine documentarie sulla fauna africana; senonchè il risultato non è di gran lunga migliore perchè il regista si è limitato a trasporre lo schema inglese in un ambiente esotico, trasportandovi di peso mentalità e costumi (quel negretto, mezzo boy-scout e mezzo poliziotto, in lotta con fantomatici cacciatori di frodo è un evidente anacronismo!). La produzione britannica insomma suggerisce l'impressione della vecchia zia, che, dopo aver educato schiere di nipotini, si ritira in buon ordine e, pur facendo la sua comparsa, lascia gloria e applausi ai più giovani alunni, non ancora del tutto maturi ma già baldanzosamente protesi fuori dal nido.*

E' il caso, tanto per citare un esempio visto a Venezia, di L'ile aux oiseaux *di M. De Castyne, un buon film interpretato da Jacky ed Hermine e, sulla scia delle migliori opere inglesi, da qualche brava bestiola, un cane, una scimmia, un pappagallo. Nella storia dei due ragazzi, avventurosamente partiti all'esplorazione di alcune casematte sulla spiaggia deserta, presso Arcachon, si potrebbe intravvedere una mera imitazione del modello britannico, se un maggiore ammorbidimento dei personaggi ed una più cordiale impostazione del racconto non tradisse l'orma latina, che è sempre un segno di bontà: cattivi e malvagi ci possono anche essere durante lo sviluppo dell'azione, ma solo nelle pellicole inglesi (a conferma si possono citare i due film presentati quest'anno a Venezia) i malvagi o i ragazzi dall'animo predelinquenziale restano tali sino alla fine e pagano lo scotto delle loro malefatte. Nel film francese invece i pescatori di frodo sono solo dei semplici marinai, sul cui equivoco è costruita appunto la vicenda.*

Un simile "qui pro quo" c'è stato anche nel film norvegese Elias rekefisker *di E. During, ma l'equivoco non ha avuto alcuna importanza nel significato dell'opera, dominata invece da quel senso naturalistico e panico proprio della produzione nordica: piante, fiori, animali, campano in primo piano e un piccione viaggiatore, o un gatto nero, o un cane o una mucca al pascolo, tendono*

a pausare l'azione, a trascinarla nel proprio ambito, in una spontanea comunione tra persona e natura, che la cura fotografica rende ancora più lucida e greve, come se fosse già inclinata dal melanconico presagio di un distacco imminente.

Ora, se il film italiano di Zane, e quello francese di De Castyne, e quello norvegese di During hanno rinnovato i modi e le forme della maniera inglese secondo le esigenze della propria diversa sensibilità, Scout Camp (*L'avventura dei due Scout) di K. Sharma, un film della "Children's Film Society", esemplata sulla più famosa "Children's Film Foundation" britannica, ha ricalcato pedissequamente la formula variando l'ambiente (siamo nei dintorni di Darjeeling), ma non i personaggi, i casi, le avventure. Più interessante l'altro esperimento indiano della AVM Productions* Hum Panche ek Dalke *(Siamo tutti una famiglia) di Santoshi, non certo per la tecnica sempre monotona e uguale (lo stesso mutamento di quadro è usato sia per azioni contemporanee che per quelle successive), ma per lo spirito di tolleranza e di solidarietà da cui è mosso: l'ultima sequenza, accomunando Buddha, Cristo, Gandhi, e insistendo per la comprensione tra i popoli, contiene una lezione politica di alto interesse sociale: peccato però che le compiacenze sul movimento allusivo delle mani e gli indugi canori costringano il quadro e irretiscano la efficacia narrativa.*

Questa predilezione verso le pause musicali è stata la parte più caduca di Saeta, *un film spagnolo di A. Del Amo centrato sul personaggio di Joselito "el niño de la voz de oro" e in ogni caso sopravvalutato dalla giuria che gli ha attribuito il primo premio tra i film dedicati ai ragazzi oltre i tredici anni; i fanciulli hanno riservato al film una calorosa ovazione, mostrando chiara simpatia per il piccolo protagonista, terza edizione del bambino buono dagli occhioni scuri e dai capelli a frangetta, che è stata la fortuna di Pablito Calvo e di Miguelito Gil, ma sostanzialmente il film si è presentato alquanto disordinato e manchevole, più che nella prima parte, costruita secondo la classica formula dei film canori italiani dell'anteguerra, soprattutto nella seconda, dove il ricordo e l'imitazione ambientale di* Bievenido Mister Marshall *di Berlanga ha finito col pesare negativamente sulla struttura dell'opera proprio per l'evidente carenza di ispirazione e congenialità.*

Il Gran premio della Mostra ha finito così per oltrepassare l'Atlantico, per la prima volta nella sua storia, assegnato, come spesso capita in simili occasioni, a chi se ne è rivelato degno oltre e al di là delle previsioni della vigilia. Così, tra russi e francesi, inglesi e norvegesi, ha finito per trionfare il film messicano di M. Cardona, Pulgarcito (*Pollicino*), *ricavato dall'omonima favola di Perrault. Il merito del film è quello di aver saputo conservare il fascino e la suggestione dell'elemento fiabesco, pur non perdendo di vista una certa qual caratterizzazione di realistica evidenza: è stata una pellicola che è piaciuta a tutti, malgrado alcuni difetti plateali ed evidenti. Non ci sono infatti sfuggiti l'imperfezione tecnica del trucco e le eccessive compiacenze musicali e canore (cantavano Pollicino e i fratelli, cantava persino l'Orco, cantava una ariosa ballata con la famiglia di Pollicino tutta la famiglia dell'Orco), ma è apparsa indiscutibile la sincerità del regista, e talora la spontanea ingenuità con cui Cardona ha condotto la macchinosa storia di Pollicino, sdrammatizzando la fiaba di ogni colore cupo e distendendola in una cadenza forse ma-*

nierata (come nella presentazione di Pollicino e dei fratelli), e in qualche punto estemporanea (come nella ballata del sapone in casa dell'Orco), ma estremamente efficace e linda, sul piano della intelligibilità infantile.

Siamo di fronte ad una nuova scuola, o si è trattato di un exploit eccezionale? La presentazione di un'altra pellicola messicana Viva la terra *di A. Ganica, ci fa propendere per la seconda ipotesi. Ciò non diminuisce il valore di* Pulgarcito: *ciò che oggi è un'eccezione, domani potrebbe diventare una regola. L'essenziale, almeno per ora, è che il seme sia caduto nella scura fertile terra e non nell'arida sassaia e che lieviti ovunque una cinematografia per ragazzi idonea ed efficace. Non si può infatti pretendere che tutto il cinema per ragazzi si volga ossequioso verso le scuole di Gran Bretagna o di Russia, ma si deve esigere che ogni nazione riesca a maturare il suo cinema per i ragazzi; incentrato su temi e problemi consoni alla propria mentalità e al proprio sentimento.*

ALBERTO PESCE

* * *

La giuria della X Mostra internazionale del film per ragazzi, composta da Andrè Basdevant presidente (Francia); Eric Heed (Norvegia), Gomez Mosa (Spagna), Evelina Tarroni (Italia), Fernand Rigot (Belgio) membri; Giuseppe Flores D'Arcais, esperto, Liliana Piccinini, segretaria; constatato con soddisfazione che nel complesso le opere presentate sono di un livello tecnico elevato e corrispondono agli interessi e alle aspirazioni dei ragazzi, ha stabilito di assegnare i seguenti premi:

Gran premio della Mostra per il miglior film per ragazzi a *Pulgarcito* di M. Cardona (Messico) che traspone sul piano cinematografico con freschezza e sensibilità una favola comune alla tradizione popolare di tutti i paesi del mondo rendendola particolarmente adatta alle esigenze dell'infanzia. *Per i bambini fino a 7 anni* (categoria A): primo premio al film *Koshkin Dom* (La casa della gatta) di L. Amalrik (U.R.S.S.) che mette in evidenza, in un gaio e vivace racconto, il valore dell'affetto e della vicendevole comprensione nelle difficoltà della vita. Secondo premio al film *Druzhok* (Amico) di Viktor Eisymont (U.R.S.S.) che presenta con sano realismo le ingenue vicende di un gruppo di ragazzi mettendone in rilievo l'amore per gli animali. Diploma speciale al film *C'era una volta un soldatino* di Alfredo Angeli (Italia), per l'efficacia tecnica del sistema di animazione e per la fresca grazia del racconto. *Per i ragazzi dagli 8 ai 12 anni* (categoria B): primo premio al film *L'ile aux oiseaux* (L'isola degli uccelli) di Marc De Castyne (Francia) per le splendide immagini e per il vivace ritmo del racconto. Secondo premio al film *Elias rekefisker* (Elia pescatore di gamberetti) di Eric During (Norvegia) per il clima di poesia e di serena bontà e la nitida bellezza della ripresa. Diploma speciale ex-aequo ai due film che trattano di problemi scientifici e tecnici di particolare interesse per i giovani di oggi: *Raketen* (Razzi) di Eric Menzel (Germania) sui viaggi interplanetari e *Domani voleranno* di Giuliano Tomei (Italia) sull'aereomodellismo. *Per i ragazzi dai 13 ai 16 anni* (categoria C): primo premio al film *Saeta* di Antonio Del Amo (Spagna) che presenta in una gaia festosità di colori, attraverso elementi spettacolari, una vicenda ricca di valori educativi. Secondo premio al film *Toto and the Poachers* (Totò e i cacciatori di frodo) di Brian Salt (Gran Bretagna) per lo spirito avventuroso del racconto e per l'interesse che presenta l'ambiente in cui esso si svolge. Diploma speciale al film *Sogno a Venezia* di Nino Zucchelli (Italia) che intreccia abilmente elementi ricreativi ad altri di alto valore culturale. La giuria ritiene inoltre di dover segnalare il film *Hum Panche ek Dalke* (Siamo tutti una famiglia) di Santoshi (India) per l'idea di mutua comprensione fra i popoli di diversa religione, razza e costume che intende affermare.

La giuria del Comitato internazionale del cinema educativo e culturale (C.I.D.A.L.C.) ha assegnato la « Gondola d'argento » al film *Elias Rekefisker* di Erik During (Norvegia) per la semplicità del racconto e la qualità eccezionale delle immagini. Menzione speciale a *Druzhok* di Viktor Eisymont (U.R.S.S.) per la gioiosità con cui è concepita la vicenda e per la spontaneità della interpretazione.

La giuria del premio « San Giorgio » ha assegnato il premio al film a soggetto per ragazzi *Le cerf volant au bout du monde* di Roger Pigaut (Francia).

Documenti

Il concorso trimestrale « Prima prova » (*)

La Commissione giudicatrice del concorso « Prima prova », presi in esame i soggetti pervenuti entro il 30 giugno 1958, ha soffermato la propria attenzione sui seguenti: « Storia di un viaggio » di Paolo Agnoletto; « Ferire d'amore » di Gianfranco Civolani; « Assassini » di Benito Cossu; « I giganti della pista » di Roberto Del Fabbrò; « Il dramma più grande » di Enzo Negri.

Pur avendo riscontrato in ognuno dei soggetti talune qualità, la Commissione non ne ritiene alcuno rispondente ai requisiti richiesti dal bando di concorso, e pertanto meritevole di pubblicazione. Lo spirito del concorso, infatti, secondo la precisa enunciazione del bando, tende a mettere in valore le doti di fantasia di quei concorrenti che abbiano una spiccata sensibilità cinematografica. Nè occorre per questo una precisa conoscenza e coscienza del linguaggio filmico, ma anche soltanto una naturale inclinazione che mostri le potenziali attitudini del concorrente alla narrazione tipicamente cinematografica. Infatti uno degli scopi che si propone il concorso stesso, e potremo dire il principale, è quello di individuare, tra i giovani, elementi i quali attraverso un adeguato corso di studi presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, possano acquistare le conoscenze professionali indispensabili per svolgere una seria attività come soggettisti e sceneggiatori ed eventualmente anche come registi.

La Commissione, perciò, ritiene utile ricordare a tutti i concorrenti che la segnalazione e pubblicazione del soggetto sulla rivista « Bianco e Nero » costituisce un titolo di cui sarà tenuto conto nella eventualità che l'autore chieda di essere ammesso ai corsi del Centro Sperimentale. In considerazione di questa finalità, la Commissione pensa sia utile una sia pur breve analisi dei soggetti più sopra elencati, dando ragione del giudizio emesso e ciò nell'interesse, oltre che degli autori, di tutti i futuri concorrenti, che potranno trarre dalle singole osservazioni utili suggerimenti e chiarimenti per intendere meglio lo spirito e gli scopi del bando di concorso.

« Storia di un viaggio » è un racconto sopraffatto da ambizioni letterarie, che non si concretano nè in una precisa caratterizzazione di personaggi

(*) Pubblichiamo la relazione scritta che la commissione giudicatrice del concorso « Prima prova » — composta da Luigi Chiarini presidente, Michelangelo Antonioni e Giancarlo Vigorelli componenti, Emilio Lonero segretario — ha inviato alla direzione di « Bianco e Nero » in seguito all'esame approfondito dei lavori pervenuti — secondo i termini del bando di concorso — entro il 30 giugno 1958.

suscettibili di sviluppo e svolgimento, nè in una struttura di situazioni drammatiche e di fatti da cui i personaggi stessi potrebbero emergere. Sono impressioni svagate e sfocate del narratore protagonista, come ben si deduce dal periodo col quale inizia il racconto stesso:

« Sposai Gloria in un balenio di foglie che cadevano. Nell'atmosfera rossastra d'autunno assumevano l'aspetto di immensi coriandoli d'una mirabile tinta. In quelle giornate la trovai piena di colore, leggermente pallida come il vento e trasparente come tante cose di quella stagione. A quel tempo era piena di mirabili segreti, sconosciuta e sfuggente in mille particolari, dalla decisa tristezza alla tenerezza più completa ed alla felicità senza uguali. Fu un'apoteosi magnifica, un'impennata che fra migliaia di cose banali mai più si sarebbe ripetuta. Ma la sua immagine mi si era fissata ormai indelebile, impalpabilmente bella fra confusioni eleganti di futili cose, di creme, di drappi cremisi e verdi con i quali Gloria amava coprirsi nel suo indecifrabile letto ».

Nè, a parte il giudizio sulla forma letteraria che qui non interessa, il racconto ha l'illuminazione di un'idea (uno spunto drammatico, la suggestione di un ambiente, un'angolazione morale o un tema) passibile di svolgimento cinematografico o almeno tale da stimolare la costruzione di un soggetto. Solo, infatti, a questa condizione può considerarsi valido ai fini del bando di concorso anche un semplice spunto letterario. Manca altrimenti il primo fondamento per la nascita di un film, chè ben diverse sono le esigenze della narrazione per immagini da quelle di un racconto che si affida alla parola.

« Ferire d'amore » è, invece, un soggetto buttato giù in una forma secca e sbrigativa. Esso tuttavia ha abbastanza ben delineato il carattere del protagonista, un giovane superficiale dongiovanni di provincia, e abbozza una situazione che potrebbe prestarsi a uno sviluppo:

« Per Luca la villeggiatura era un rito. Una sorta di solenne cerimonia che si perpetuava, ogni anno, per circa quindici giorni. A ben guardare, era una vacanza standardizzata, ancorata a schemi fissi e scontata nei tratti più generali. Luca, però, credeva in questo rituale ed anzi ne era sempre più affascinato. Ammonticchiava idee e bagagli per tempo e, il giorno della partenza, si avviava a trascorrere una vacanza già prevista e delineata per sommi capi. Certo, Luca non aveva dubbi su quello che dovevano essere le ferie per un individuo del suo tempo. Si partiva per una parentesi felice, piacevole soluzione di continuità nella gravosa annata lavorativa, e nel migliore dei modi doveva essere goduta quest'oasi di tranquillante riposo nella greve e uggiosa atmosfera di ogni giorno. Tutto questo, poi, doveva concludersi nel luogo comune d'ogni vacanza che si rispettasse: la conquista amorosa, ovvero l'avventura nell'avventura ».

Di queste avventure segue una disordinata narrazione con salti e inversioni nel tempo, troppo complicati per la necessaria chiarezza e linearità della narrazione cinematografica, e senza una scelta di episodi che approfondiscano la caratterizzazione del protagonista e diano vita ai personaggi coi quali via via egli si incontra. E' ribadito solo, fors'anco con troppa insistenza, il cinismo meccanico del giovane nel troncare, a fine villeggiatura, le relazioni imbastite. L'ultima volta, però, il nostro eroe si innamora, e vorrebbe trasformare in un serio rapporto quel suo « flirt salmastro », per usare l'espressione dell'autore. Se non che la ragazza con cui si è incontrato ha lo stesso programma e le stesse idee che aveva fino allora Luca. E' lei, questa volta, a congedarlo, con i medesimi discorsi fatti da lui alle altre vittime. Così, forse, in Luca qualcosa cambierà. Manca alla vicenda una struttura narrativa; i risvolti psicologici (specie l'inversione del rapporto tra il protagonista e la ragazza, nell'ultima avventura), non sono sviluppati come dovrebbero esserlo e non sono condotti alle logiche conseguenze. Sopratutto il soggetto non riscatta la materia,

gratuitamente piccante, con un'angolazione moralistica di satira del costume. Non c'è quel distacco, quell'ironia e quella puntualizzazione che la materia esigerebbe. Il carattere del protagonista, abbastanza ben delineato all'inizio, non si viene determinando e sviluppando in una serie coerente e legata di avvenimenti, indispensabili l'uno all'altro in modo da creare quella continuità che è essenziale nella narrazione cinematografica. Cosicchè l'episodio finale è come appiccicato al resto del racconto e non ne rappresenta una conclusione.

« I giganti della pista », storia di rivalità sportiva e amorosa tra due corridori motociclisti, ha una costruzione discreta, ma la vicenda non è nuova, ed è sviluppata in maniera ovvia, troppo ovvia, per reggersi quale pretesto di un film sportivo. Una concatenazione di fatti più o meno bene architettati, non è sufficiente per fare un film, se codesti fatti non sono in funzione di una vicenda drammatica e non danno vita a dei personaggi autentici.

« Assassini » e « Il dramma più grande », hanno in comune l'ambizione di una seria tematica: il primo si svolge in Sardegna e tratteggia il problema del banditismo e della giustizia; il secondo affronta l'ambiente inquinato delle borgate di baracche di una grande città attraverso il riscatto morale di un giovane. Ma nessuno dei due soggetti approfondisce il tema: mentre « Assassini » lo risolve con superficialità melodrammatica e senza quasi azione (la scena del processo che domina su tutto è statica e non ha vibrazione drammatica), « Il dramma più grande » si può dire non abbia vicenda; resta una semplice enunciazione, non corroborata da avvenimenti, per cui il soggetto manca del tutto.

La Commissione ha scelto, tra gli altri pervenuti, questi lavori, perchè tutti, in qualche modo, hanno un elemento positivo e per l'appunto ognuno diverso dall'altro. Elementi positivi e gravi deficenze che, analizzate anche schematicamente, come qui si è fatto, possono far bene intendere, con l'esempio, quali requisiti deve possedere un soggetto cinematografico. Il tema è necessario, ma non basta se non diventa vicenda e personaggi, strutturata quella e caratterizzati questi secondo le esigenze di una narrazione per immagini. Così come i più complicati accadimenti, anche in sè stessi cinematografici (le corse motociclistiche, per esempio) non possono dare vita a un film senza una storia coerente e significante. Nè uno spunto felice, ma non dominato coscientemente e che non è intuito secondo i suoi possibili sviluppi cinematografici, può fornire il nucleo di un soggetto, come del resto, quando manca codesto nucleo, non serve lo sforzo di ordine letterario.

La Commissione, pur non ritenendo nessuno dei soggetti presentati meritevole di pubblicazione, ha creduto opportuno motivare il suo giudizio, perchè, trattandosi di un concorso riservato ai giovani, considera ottimisticamente non tanto i risultati raggiunti, che pure sono già qualche cosa, quanto quelli che si potranno raggiungere in seguito mediante una più larga partecipazione di concorrenti e un più preciso impegno nel senso richiesto dal bando di concorso.

LA GIURIA: Luigi Chiarini *presidente;* Michelangelo Antonioni, Giancarlo Vigorelli *componenti*

I film

Tuntematon Sotilas
(Il soldato sconosciuto)

REGIA: Edvin Laine.

SOGGETTO: dal romanzo « Croci in Carelia » di Vaino Linna. SCENEGGIATURA: Juha Nevalainen. FOTOGRAFIA: Pentti Unho, Osmo Harkimo, Olavi Tuomi, Antero Ruuhonen. MUSICA: Sibelius e Ahti Sonninen. SCENOGRAFIA: Aarre Koivisto. MONTAGGIO: Armas Vallasvuo.

INTERPRETI: Kosti Klemela (*ten. Koskela*), Jussi Jurkka (*ten. Lammio*), Matti Ranin (*ten. Kariluoto*), Heikki Savolainen (*serg. Heitanen*), Veikko Sinisalo (*serg. Lahtinen*), Reinno Tolvanen (*serg. Rokka*), Tauno Palo (*magg. Sarastie*). Nell'edizione italiana i titoli di testa non riportano i nomi degli interpreti, e una didascalia avverte che i protagonisti non hanno voluto sovrapporre il loro nome a quello degli oscuri eroi della vicenda reale.

PRODUZIONE: Toivo Sarkka per la Svomen Filmiteollisuus. ORIGINE: Finlandia, 1955. DISTRIBUZIONE: Atlantisfilm.

L'inattesa apparizione sugli schermi estivi di un film insolito (ma non eccezionale) come *Tuntematon Sotilas* ha suggerito a qualche critico — nonostante la media stagionale del prodotto consigliasse una certa persimonia negli aggettivi — di spolverare il ricordo di *All'Ovest niente di nuovo*, che sembra divenuto in qualche modo un obbligatorio punto di riferimento per ogni nuovo film di guerra, da qualunque parte esso ci giunga. Si potrebbe discutere se — a parte il risultato poetico cui attingeva — il capolavoro di Pabst, con le sue istanze scopertamente pacifiste e universaliste e con il suo tono così violentemente polemico, può essere tanto facilmente preso a paragone. Ad ogni modo, nel nostro caso sarebbe da rilevare come l'interesse iniziale di *Tuntematon Sotilas* sia piuttosto da collegare a un certo ritorno ai temi che da parecchio tempo ormai avevano cessato di fornire lo spunto ai film di guerra.

Di recente, infatti, le intenzioni semplicemente propagandistiche, didascaliche o, nei casi migliori, più o meno decisamente antibelliciste che le opere del « genere » avevano alcuni anni fa, hanno ceduto, specie nel cinema americano, a una varia elaborazione di motivi, non senza interessanti risultati. Si è passati dalle complicazioni psicanalitiche di Aldrich (*Attack!*, 1956) alle esasperate preoccupazioni stilistiche di Kubrick (*Paths of Glory*, 1957); dalla colossale, splendida macchina spettacolare di David Lean (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) all'esattezza, ma « a posteriori », della prospettiva storica di Dmytryck (*The Young Lions*, 1957); dalla ricostruzione di episodi di guerra, fedele fino a tanto però da non urtare la suscettibilità di alcuno, come ad esempio *Duello nell'Atlantico* (The Enemy Below, 1957) di Dick Powell o l'inglese *La battaglia di Rio della Plata* (The Battle of the River Plate, 1956), via via fino alla compiacenza per il racconto, anche se a volte mirabilmente costruito come *Uomini in guerra* (Men in War, 1957) di Anthony Mann, ma dove spesso l'azione rimane fine a se stessa.

Tuntematon Sotilas, invece, non nasconde le proprie intenzioni programmaticamente celebrative: « Come finiremo? », si chiede alla fine un soldato nella desolazione della ritirata, e un compagno risponde: « In malora come tutti i vinti; ma non vorrò esserci quando questo dovrà accadere »; e subito dopo un'altra voce del « coro » conclude: « L'U.R.S.S. ha vinto, ma la Finlandia ha fatto vedere a tutto il mondo di che tempra è la sua gente ». Purtroppo non ci è possibile in questo momento, per scarsità di documentazione, fare un discorso sul retroterra cinematografico o più semplicemente culturale che sta alle spalle di un'opera come questa (il fatto che giunga a noi un film finlandese è già di per sè eccezionale e ci inviterebbe a gettare uno sguardo più approfondito su una cinematografia pressochè sconosciuta); certo è che quest'opera ha tutta l'apparenza di voler raccontare tutto di un'amara, anche se gloriosa, pagina della storia della Finlandia, che peraltro noi conosciamo soltanto attraverso quello che è ormai diventato un luogo comune, di un piccolo popolo, cioè, costretto a un certo punto a impugnare senza speranza le armi contro un invasore tante volte più potente.

Il film intende dunque celebrare la sfortunata epopea dei finnici, e un punto di partenza come questo — propositi di vasto affresco storico, di rappresentazione corale a grande respiro di una tragedia patria — era estremamente pericoloso. Si deve dire subito che il pericolo è stato evitato, con tanta cura da sfiorare a tratti il rischio opposto, quello di una eccessiva semplificazione di racconto e di ricostruzione storica. Comunque il tono di *Tuntematon Sotilas* è quello, per così dire, del film di guerra « prima maniera », con la differenza forse che dovendo l'arco del racconto comprendere un periodo di tempo piuttosto ampio — dall'annuncio dell'inizio delle ostilità (finalmente si sente un comunicato-radio diverso dalla notizia dell'attacco giapponese a Pearl Harbor, puntuale come una maledizione in ogni tradizionale film del « genere ») alla capitolazione della Finlandia — sono state evitate lunghe descrizioni di episodi particolari a tutto vantaggio della visione generale.

Si avvertono, è vero, diversi motivi probabilmente desunti dalla tematica dei film di guerra più noti: così la polemica contro una particolare genìa di ufficiali, la caratterizzazione « all'americana » di certi tipi (sintomatica a questo proposito la figura del sergente Rokka), alcuni accenni alla vita di « naja », il tema dell'estrema giovinezza dei soldati di leva inevitabilmente destinati a morire, e talora anche una ruvidezza di dialogo non del tutto originale (ci sembra di avere sentito ancora la differenza, proclamata a un certo punto, fra un uomo e un nemico: « Se uccidi un uomo vai in galera; se uccidi dei nemici ti danno la medaglia »). Ma la semplicità del racconto — che in certi momenti diventa anche ingenuità — il suo andamento volutamente dimesso e l'esclusione di ogni concessione allo spettacolo, permettono a tratti che il film prenda effettivamente respiro e si apra ad alcune pagine di notevole significato.

Singolare ad esempio il modo con cui l'opera prende l'avvio: dalla descrizione della paura di un reparto finnico dopo l'annuncio dell'apertura delle ostilità contro l'U.R.S.S. Inizio che porta lo spettatore a simpatizzare immediatamente con gli eroi della storia e a sottolinearne poi la graduale « maturazione » guerresca, nonostante rimanga su di loro — come un

triste presagio — la consapevolezza, più volte ripetuta, della propria effettiva inferiorità di fronte al nemico. Sono uomini che rimangono per tutta la durata del film in una comune situazione di votati alla morte, malgrado le diverse storie individuali li conducano a precisare diversamente gli uni dagli altri la propria personalità. E più che nel libro, dove i personaggi assumono presto una concreta dimensione reale, nel film il continuo incrociarsi delle storie e la conseguente difficoltà di afferrare e distinguere volti, voci, caratteri (gli attori, tra l'altro, ci sono tutti completamente sconosciuti) porta a individuare volta a volta, in essi, quasi altrettanti simboli: e così si riconoscono l'innocente, il cattivo, lo spavaldo, l'eroe, il vigliacco, eccetera. Una varia umanità travolta suo malgrado nella grande tragedia, che si trascina come sospinta da un destino di morte, senza una meta precisa, per le desolate pianure della Carelia, mentre le stagioni seguono il loro ritmo naturale. Nella descrizione di questo vagare senza senso, alla conquista di un nido di mitragliatrici o di una « città » fatta di baracche, in attesa che il nemico quasi sempre invisibile si svegli, è senza dubbio la parte più riuscita del film, che ha i momenti migliori quando gli eroi sono posti dinanzi a qualcosa di più grande di loro, e di pauroso: un'imboscata nella notte, un carro armato che avanza inesorabile. E a un tratto, proprio in punti come questi, salta fuori la nota imprevista che colpisce: un soldato mette in burla il suo eroismo che lo ha spinto ad arrestare un carro armato buttandosi quasi fra i cingoli e lanciando una bomba a mano; altrove il consueto rumore di un battaglione nemico che viene avanti e non si vede, ma si ode il parlottare dei soldati, qualche risata, un comando, lo scalpiccio dei piedi: una nota di intensa umanità, sospesa a mezz'aria. E dovunque è ben precisa anche la posizione degli autori rispetto alla guerra, che essi considerano un fatto mostruoso privo di senso.

La fotografia di *Tuntematon Sotilas* alterna senza contrasto repertorio di attualità e scene ricostruite, riprese con un tono calcinato che ben si adatta all'andamento scarno del racconto; non altrettanto si può dire della musica, talora troppo solenne e sproporzionata nella sua enfasi celebrativa. La recitazione è sobria e generalmente sufficiente; avremmo veramente preferito non conoscere i nomi degli interpreti, come vorrebbe una didascalia dell'edizione italiana del film: non perchè non li vedremo probabilmente più, ma perchè ciò avrebbe reso meglio il senso dell'anonimità degli eroi cui essi hanno dato vita.

ALBERTO CALDANA

Fear Strikes Out
(Il prigioniero della paura)

REGIA: Robert Mulligan.

SOGGETTO: da un racconto di James A. Piersall, Albert S. Hirschberg. SCENEGGIATURA: Ted Berkman, Raphael Blau. FOTOGRAFIA (*Vistavision*): Haskell Boggs. MUSICA: Elmer Bernstein. SCENOGRAFIA: Hal Pereira. MONTAGGIO: Aaron Stell.

INTERPRETI: Anthony Perkins (*Jim Piersall*), Karl Malden (*John Piersall*), Norma Moore (*Mary Teevan*), Perry Wilson (*signora Piersall*), Adam Williams (*dott. Brown*), Bart Burns (*Joe Cronin*), Brian Hutton (*Bernie Sherwill*), Peter Votrian (*Jim Piersall ragazzo*), Dennis McMullen (*Phil*), Gail Land (*Alice*), Howard Price (*Bill Tracy*).

PRODUZIONE: Alan Paluka per la Paramount. ORIGINE: U.S.A., 1957. DISTRIBUZIONE: Paramount.

Lo sganciamento da Hollywood, l'affrancazione del film americano da ottenersi con il controllo del divismo e un deliberato ritorno alla modestia

realizzativa tramite le case indipendenti, continuano ad essere propugnati con dati di fatto dai giovani registi americani in risposta ai problemi della crisi. Non solo, ma questi principi mostrano già di aver germinato i primi frutti di un nuovo linguaggio che accetta ed evolve gli esperimenti dello spettacolo televisivo, disarmandolo e rendendolo strumento di prova e utile filtro per la chiarificazione delle idee. Uno dei fattori determinanti della crisi (almeno negli Stati Uniti) diventa così il punto di partenza per un rinnovamento e forse un miglioramento del cinema.

E' sintomatico che lo abbiano capito per primi i registi giovani, e specialmente coloro che avevano esordito gravitando intorno al nuovo mondo della televisione: la TV non può rimpiazzare il cinema, ma può correggerlo e servirgli, provvisoriamente, da laboratorio; può dimostrargli inoltre praticamente come uno spettacolo riesca ad imporsi e a vivere benissimo lontano dalla capitale dello spettacolo, « off Hollywood », contenuto in una serie di riquadri e di campi estremamente sommaria ed essenziale, insomma su nuove basi d'allestimento e di spesa. Una volta dimostrato questo, è però al cinema che bisogna ritornare, perchè il cinema, e non la televisione, può sviluppare completamente le nuove esperienze, farne un campo di lavoro interamente valido. E' giusto che *Marty* sia pensato e composto prima in forma televisiva, ma è *necessario* che diventi poi opera cinematografica per acquistare appieno la sua forza e trasformarsi in spettacolo, definitivamente.

Dai giorni del film su *Marty* (Marty vita di un timido, 1955) è passato del tempo. Altri uomini ci sono venuti dall'ambiente televisivo, Arnold Laven, Sidney Lumet, John Frankenheimer. Particolarmente a quest'ultimo si avvicina ora Robert Mulligan col suo *Fear Strikes Out,* interpreti Anthony Perkins e Karl Malden. Potremo dire subito che *Fear Strikes Out* è un buon film, clinico e provocatorio, che sa raccontare in perfetta nudità e con una tecnica così lucida da intimidire. Ma sarà bene lasciare ancora Mulligan, insieme agli altri, in sala d'aspetto. La consapevolezza stessa di questi nuovi registi, la loro scelta apparentemente superiore a qualsiasi suggestione, reclamano almeno una seconda prova per poter aprire il discorso; è possibile che artisti valenti escano dal manipolo, ma è altrettanto ammissibile che esso comprenda anche i mestieranti di domani. Niente vieta che la prossima volta Mulligan ci faccia un film sui « marines ». Si son già vedute queste cose.

Intanto prendiamo *Fear Strikes Out* come un altro tentativo di sondaggio educativo del pubblico. Mulligan lavora strettamente sull'uomo e sul suo ambiente; come già Frankenheimer, mostra di voler parlare solo di ciò che sa, e come tutti gli ultimi registi americani un tema lo affascina particolarmente, quello della colpa. Colpa per ciò che si è commesso, che si è voluto commettere, o che si teme d'aver commesso, indifferentemente; un «colpevole innocente» è protagonista del suo film. Apprendiamo che non si tratta di un personaggio immaginario ma di una figura autentica e popolare in America, il giocatore di baseball Jimmy Piersall, il quale è stato ridotto al limite della pazzia per il timore di apparire mediocre campione agli occhi del padre che lo aveva allevato nel culto della perfezione atletica volendo prolungare in lui i trionfi di una carriera lasciata prematuramente per ragioni di salute. Sottoposto ad una

cura psicanalitica, Jimmy Piersall si riprende e liberato dalle sue angosce ritorna ai trionfi degli stadi.

Come soggetto, non ci pare che valga molto. D'altronde non tutto nel film può persuadere i nostri pubblici per quanto riguarda la diagnosi e la prognosi del caso, che sembra aver più complicate radici e più difficile soluzione. Ma ad onta di questo la narrazione di Mulligan, così fredda e integra, va senza dubbio approvata. *Fear Strikes Out,* senza cercare nessuna forzatura drammatica, ci ricorda di continuo la travolgente portata di emulazione e di suggestione che implica l'esercizio sportivo nel mondo americano; tra i nostri «eroi della domenica», anche professionisti, una situazione simile non assumerebbe mai toni da «condanna protestante», da cacciata dal paradiso. Inoltre, l'interpretazione aggiunge chiarezza alla storia, tanto in Perkins, scevro da ogni patologismo di maniera, quanto in Malden, che lascia scoprire sotto la programmatica rudezza del padre americano il complesso dell'uomo-matriarca e la puerile passionalità della concezione sportiva elevata a regola di vita.

TINO RANIERI

Altri film

Hell from Texas
(L'uomo che non voleva uccidere)

Regia: Henry Hathaway - *soggetto*: dal romanzo «The Hell Bent Kid» di Charles O. Locke - *sceneggiatura*: Robert Buckner, Wendell Mayes - *fotografia* (De Luxe Color, Cinemascope): Wilfrid Cline - *musica*: Daniele Amfitheatrof - *scenografia*: Lyle Wheeler - *montaggio*: Johnny Ehrin - *interpreti*: Don Murray (Tod Loman), Diane Varsi (Juanita Bradley), Chill Wills (Amos Bradley), Margo (signora Bradley), Dennis Hopper (Tom Boyd), R. G. Armstrong (Hunter Boyd), Jay C. Flippen (Jake Lessertfinger), John Larch (Hall Cormody), Ken Scott (Otis Boyd), Rodolfo Acosta (il messicano), Salvador Baguez (Cardito), Harry Carey, jr. (Trueblood), Jerry Oddo (Morgan) - *produzione*: Robert Buckner per la 20th Century Fox - *origine*: U.S.A., 1958 - *distribuzione*: 20th Century Fox.

Probabilmente un film come *The Hell Bent Kid* (L'uomo che non voleva uccidere) contiene un'implicita rettifica. Dice una cosa, ma ne pensa un'altra. Nato dal ceppo moderno dei «western» psicologici, non vuole scostarsi troppo bruscamente dall'alveo dei recenti esperimenti sulla cronaca sociale e storica della frontiera, ma tradisce ad ogni passo, e fin dall'invenzione originale della vicenda, il suo sostanziale disinteresse per la realtà reale a vantaggio di una dimensione leggendaria e romantica di vecchio stampo, falsando l'autenticità dei tempi, dei luoghi e dei caratteri.

Apparentemente si parte, è vero, da uno dei motivi preferiti del «western» aggiornato: il disgusto della violenza, la riluttanza davanti all'eterna giostra con la pistola, la responsabilità intollerabile di sapersi in quel pericoloso gioco il più bravo di tutti, il revolveratore numero uno. Tutte cose già svolte e svolte bene. Ma sotto la manipolazione rimane nel film di Henry Hathaway una propensione appena velata per il «western» semplificato della prima maniera. Il ritorno alle origini, a quelle origini che parecchi registi veterani (e Hathaway fa parte appunto della schiera) non sono mai riusciti a dimenticare, si fa strada indirettamente nel disegno generale e in determinate soluzioni classiche. L'indugio nell'inquadratura «ariosa» e plastica; la ricomparsa dell'indiano predatore e feroce, che la nuova tendenza mirava a riabilitare; l'intervento di fattori «provvidenziali», quasi in luce di miracolo (discutibile elemento emotivo di certe opere minori di John Ford). Tutto ciò induce ad un annullamento del dibattito e alla rivincita dello schema, di uno schema che per la sua facilità non richiede una partecipazione particolare.

Il protagonista di *The Hell Bent Kid* è uno di quei modelli donchisciotteschi che «non vogliono uccidere» per proclamata purità di cuore e se ne vanno in giro per l'inospitale Texas disposti a porgere l'altra guancia, languidi e assurdi, non meno incredibili dei neri ammazzasette che popolavano i film di Tom Mix. Ritenuto colpevole di omicidio, il «cowboy» Tod Lo-

man fugge e rinuncia a difendersi, benchè innocente, per una invincibile e non bene chiarita avversione alle armi. Si dà il caso che egli sia anche uno sparatore-lampo, una di quelle pistole leggendarie di cui si parla in tutto il paese. E non si capisce, data la sua gentilezza d'animo, come sia pervenuto a questo primato. Comunque il film narra la caccia all'uomo attraverso il deserto e le montagne; confortato da periodiche letture della Bibbia e dall'incontro con una ragazza che si innamora di lui, Loman ripaga i nemici con un'azione generosa. Ne salva uno da un incendio e il gesto sopisce i rancori del vecchio capobanda, che gli domanda scusa. « Di questo episodio si narreranno forse, in futuro, cento versioni diverse... » osserva, precorrendo probabilmente, con la profezia, la mentalità dei produttori di Hollywood.

The Hell Bent Kid è diretto espertamente. Bisogna prenderlo come viene, nei suoi termini eroici e sentimentali sotto le finte strutture introspettive, senza badare alla labilità dei contorni. Non mancano i riboboli anche nel tratteggio dei personaggi, come nel caso di Amos Bradley (attore Chill Wills) e della sua oleografica famiglia; ma altrove i caratteri sono determinati con qualche pretesa più fondata: il vecchio Boyd, per esempio (R. G. Armstrong), non pare un bullo di cartapesta, e lo spietato Cormody (John Larch, molto bravo) lascia intendere sotto il cinismo del cacciatore di uomini i suoi orgogliosi e audaci trascorsi di pioniere. Vorremmo i protagonisti Don Murray e Diane Varsi almeno altrettanto campati nei rispettivi ruoli: entrambi sono bravi, ma non perfettamente tagliati per un genere che richiede un'aderenza, anche fisica, del tutto speciale e non sempre congeniale ai giovanissimi del cinema americano: Murray spesso vicino al margine dell'autocanzonatura, e la Varsi proclive ad un'anemica irritabilità in disaccordo con i toni e i paesaggi del vecchio Far West.

T. RANIERI

The Left Handed Gun
(Furia selvaggia)

Regia: Arthur Penn - *soggetto*: da un racconto televisivo di Gore Vidal - *sceneggiatura*: Leslie Stevens - *fotografia*: Peverell Marley - *musica*: Alexander Courage - *scenografia*: Arthur Loel - *montaggio*: Folmar Blanksted - *interpreti*: Paul Newman (Billy Kid), Lita Milan (Celsa), John Best (Tom Folliard), John Dehner (Pat Garret), Colin Keith-Johnston (Tunstall), James Congdon (Charley Boudre), Hurd Hatfield (Moultrie), John Dierkes (McSween), Robert Foulk (lo sceriffo Brady), R. E. Griffin (Morton), Robert Anderson (Hill), Wally Brown (Moon), Martin Garralaga (Saval), Dan Sheridan (Bucky), Ainslie Pryor (Joe Grant), Nestor Paiva, Anne Barton, Jo Summers, Paul Smith, Denver Pyle - *produzione*: Fred Coe per la Warner Bros. - *origine*: U.S.A., 1958 - *distribuzione*: Warner Bros.

Sono almeno tre i motivi che costituiscono l'interesse di quello che per noi è il « western » più originale dell'anno: l'esordio di Arthur Penn, un altro passo avanti in quel processo di dissoluzione che sta attraversando il genere della « horse opera », la conferma che il contributo delle nuove energie televisive e teatrali è determinante nella trasformazione dell'industria dello spettacolo cinematografico negli Stati Uniti. Non ancora trentenne, Arthur Penn ha lavorato per la radio, per il teatro e soprattutto per la TV, curando la produzione e la regia di numerose trasmissioni per conto della Philco Playhouse, della Goodyear Playhouse e della Playhouse 90 che è stata, forse, ed è tutt'oggi la società di produzioni televisive più avanzata e spregiudicata degli Stati Uniti.

A differenza di molti suoi giovani colleghi dell'ultima generazione — Garfein, Ritt, Mulligan, eccetera — Arthur Penn non ha affrontato nel suo esordio temi sociali; come Kubrik nel film « gangster », ha preferito — o ha dovuto? — cimentarsi in un genere tradizionale riuscendo, però, a imporre egualmente la forza della propria personalità, il suo vivido talento narrativo, l'originalità dello stile.

Come aveva già cominciato a fare Nick Ray con Jesse James, Arthur Penn, che ha collaborato strettamente nella stesura dello scenario con Leslie Stevens, ha fatto di William Bonney detto Billy the Kid un « rebel without a cause », un rappresentante *ante litteram* di quella « gioventù bruciata » che tanto preoccupa i sociologhi e le autorità americane e di cui tanto spesso si sono occupati i registi hollywoodiani in questi ultimi anni. Ma se Ray non aveva fatto che un tentativo, Penn e Stevens hanno portato fino in fondo il loro discorso.

Avendo a disposizione un interprete come Paul Newman, molto più disponibile a un esperimento di questo genere che i bravi ma convenzionali Robert Wagner e Jeffrey Hunter, hanno fatto di Billy the Kid una figura inedita, svincolata dalla tradizione cinematografica e letteraria. E' un trionfo del Metodo,

veramente: poche altre volte, sullo schermo, lo stile dell'Actor's Studio era stato spinto così lontano, alle frontiere con la patologia. Quel che importa, però, è l'uso che ne fanno Penn e Newman: se ne servono per dare, a modo loro, una dimensione epica al protagonista.

E' un risultato paradossale ma controllabile su dati di fatto. In *Furia selvaggia* Billy the Kid non è soltanto un « teenage » di questo dopoguerra che applica Stanislavski all'estrazione della Colt; è una figura che, pur non essendo nè storicamente giustificata nè logicamente spiegata (o proprio per questo?), finisce con l'assumere una sua fosca grandezza, una sua potente carica di barocca suggestione. Si badi, d'altronde, che si giunge allo stesso esito con la figura di Pat Garret, l'uomo che pone fine alla breve e disperata esistenza di Billy the Kid: sbalzato, si direbbe, a colpi di bulino, uno dei più suggestivi esempi di resa di un personaggio attraverso mezzi figurativi. A questo punto cade inevitabile la riserva sulla struttura narrativa del film. E' chiaro, infatti, che di tutto si sono preoccupati gli autori ma non della logica. All'inizio del film William Bonney entra in scena come se provenisse dalle nebbie di un passato inconoscibile; di lui ci si fa conoscere soltanto l'uccisione — storicamente accertata, questa — di un uomo che aveva offeso sua madre. E' l'assassinio di Tunstall, il biblico e mite Tunstall, uomo giusto, che scatena il furore del ragazzo. Di lì a poco, eseguita la vendetta, contro gli uccisori di Tunstall (in cui è adombrata, con chiara simbologia psicanalitica, la figura del padre che Billy non ha mai avuto), William Bonney è già diventato Billy the Kid. Sceneggiatore e regista non si preoccupano di offrire una narrazione distesa, logicamente se non storicamente attendibile: perchè Billy the Kid è diventato famoso quanto Jesse James? Quando ha conosciuto Pat Garret? Sono domande senza risposta, nel film. Possiamo sbagliare ma se Arthur Penn ha un maestro, si chiama Orson Welles; da « Monsieur Arkadine » in poi non s'era visto uscire da uno « studio » hollywoodiano un film così wellesiano. La citazione biblica all'inizio del film potrebbe esser presa a epigrafe del film: « ... attraverso un vetro oscuro ». Siamo a pochi passi dall'ermetismo sebbene all'oscurità originale del testo si siano aggiunti i tagli dell'edizione italiana in cui, per esempio, deve essere stata abbondantemente mutilata la delirante relazione amorosa tra Billy e Celsa, la moglie del messicano Saval.

E' facile capire, dopo queste premesse, che *Furia selvaggia* appartiene a quella categoria di opere che pongono un'inelusibile alternativa: prendere o lasciare. Si rimane affascinati o irritati. Anche nel secondo caso, però, non ci sembra possibile negare al film l'inconfondibile segno di una personalità di prim'ordine. Sequenze come quelle della picaresca cazzottatura con i soldati in un turbine di farina, del matrimonio di Garret, della morte del protagonista sono pagine suggestive. Di Paul Newman s'è detto: un fascio di nervi in spasmodica tensione. E' una recitazione, la sua, che ci conferma in una vecchia opinione tratta dai primi film di Brando e di Dean: l'applicazione puntigliosa di una recitazione naturalistica portata all'eccesso finisce con il coincidere con l'istrionismo più teatrale. John Dehner ci dà, a memoria nostra, il più bel Pat Garret della foltissima filmografia su Billy the Kid; Lita Milan è soltanto una presenza esotica ma l'esser riuscita a evitare, in certi accesi momenti, il ridicolo potrebbe essere un confortante sintomo per la sua attività futura. Tra i caratteristi s'ha la sorpresa di trovare Hurd Hatfield che fu il convincente protagonista di un non trascurabile *Ritratto di Dorian Gray* di Levin; gli è affidato il personaggio più lunare di questo strano film: quello del cronista.

MORANDO MORANDINI

The James Dean Story (La storia di James Dean)

Regia: Georges W. George, Robert Altman - *soggetto e sceneggiatura*: Stewart Stern - *musica*: Leith Stevens - *montaggio colonne sonore*: Cathey Burrow - *canzone* « Let me be Loved » di Jay Livingston e Ray Evans - *interpreti*: Marcus Winslow (lo zio di James), Ortense Winslow (la zia), Markie Winslow (il cugino), Grandpa Dean (il nonno), Grandma Dean (la nonna), Adeline Nall (l'insegnante di recitazione), Bing Traster, Mr. Carter, Jerry Luce, Louie De Liso, Arnie Langer, Arline Sax, Chris White, George Ross - *produzione*: George W. George e Robert Altman per la Warner Bros. - *origine*: U.S.A., 1957 - *distribuzione*: Warner Bros.

Morto prima di diventare una formula, James Dean è un fenomeno che continua ad interessare. I discorsi su di lui, le previsioni, i suggerimenti che egli stesso sembrava dare avaramente dallo schermo, si sono infranti troppo all'improvviso, lasciando in

tutti un'esaltante curiosità, alla quale si cerca di rispondere in molte maniere, con articoli e diari, interviste e pellegrinaggi, associazioni e sedute di spiritismo addirittura. La grande organizzazione si è messa in moto; il « caro estinto », estratto senza più forma umana dai rottami della Porsche sul bordo della Statale 4/66, ritrova volto e sorriso, è riportato agli ammiratori bello e misterioso come un eroe di Capote o Vidal, un *Boy Doll* ormai uscito dal tempo e quindi invincibile. Finisce la carriera di James Dean, comincia la saga di James Dean; e il cinema non poteva restare estraneo a questa caratteristica resurrezione americana, a questo modo infantile e macabro di accostarsi alla morte come ad una cosa rara e ricca di possibilità, per ritoccarla, « perfezionarla » e infine commuoversi, senza dubbio, con suprema sincerità quando infine avrà acquisito le forme — non più allarmanti — di uno spettacolo.

Il documentario rievocativo edito dalla Warner Bros., *The James Dean Story* (La storia di James Dean, 1957), mostra appunto l'intenzione di riordinare e riprendere le fila di un'esistenza interrotta, convogliandola verso la sua fine tragica come se questa potesse diventare a un dato momento un fatto logico e addirittura esplicativo, un coronamento. Non siamo ancora alla posizione del « Ponte di San Luis Rey » wilderiano, ma poco ci manca. Evita il pericolo di scivolare in una teorica della predestinazione il fatto che *The James Dean Story* non è concepito secondo un'idea o un'interpretazione unica, autonoma, a cura dei biografi cinematografici George e Altman, ma cerca vivamente di diventare un estratto di tutti i sentimenti ispirati dal giovane attore scomparso ai suoi innumerevoli « fans » sparsi per il mondo. Insomma tiene conto soprattutto del pubblico, e di tutti i complicati riconoscimenti già operati in seno ad esso dinanzi al « mistero » Dean. I due realizzatori, e meglio ancora lo sceneggiatore Stewart Stern (lo stesso che aveva preparato per Dean il copione di *Rebel Without a Cause* - Gioventù bruciata, 1955) avevano compreso che valeva la pena di porre l'accento proprio su questo aspetto del fenomeno: la singolare facoltà del giovane attore di dar l'impressione a ciascuno spettatore di *soffrire per il suo identico motivo*. La sofferenza che traspariva dalla recitazione di Dean era ricca d'illusioni e conteneva uno sconcertante potere di moltiplicazione. Non era il caso di mettere in dubbio o di analizzare questo influsso nel documentario celebrativo; al contrario, bisognava valorizzarne una volta di più l'importanza, insistendo sui mille volti di Dean, sui mille indizi che si aprono nel « mistero », permettendo ad ognuno di prelevarne quella parte di soluzione che più gli è vicina, che più lo consola. James Dean solo e in compagnia, in campagna e in città, sotto la pioggia e nei campi di *baseball*, con gli occhiali e senza, allegro e triste, scialbo, eccentrico, negletto, malevolo, carico dei suoi complessi e dei suoi tamburi. Ciascuna di queste immagini può dire qualcosa di particolare ai suoi ammiratori. Il film è stato realizzato in 15 versioni, tradotto in 15 lingue diverse. Comprendiamo che è giusta e sincera la dedica iniziale: « Il racconto è dedicato a tutti coloro che crearono una leggenda nel suo nome ». Un racconto, non un documentario; per i cultori di James Dean, non per la verità di James Dean. Su un solo dato gli autori del film sono espliciti, al punto da ritornarvi con insistenza nel commento parlato: sul bisogno d'amore del giovane attore, l'impulso deluso che riusciva a dare tanta dolcezza ai suoi reticenti personaggi. Anche la canzone che accompagna il film, *Let Me Be Loved* (eseguita da Tommy Sands), vuol suffragare questa dichiarazione.

The James Dean Story è realizzato nei modi del documentario ricostruito, o della inchiesta televisiva. Fa ricorso ad interviste dirette (alcune non prive di reale interesse umano, come quelle ai camerieri dei locali abitualmente frequentati da Dean), a spezzoni di film, a materiale di montaggio, e principalmente ad un repertorio fotografico abilmente sistemato in funzione narrativa. Grazie a questo conosciamo, per esempio, alcuni istanti del lavoro di Dean presso l'Actors' Studio, e qualche immagine del ruolo del giovane orientale nella versione scenica di *L'immoralista* di Gide. Il cinema aggiunge di suo qualche battuta del famoso documentario di propaganda per la prevenzione degli infortuni stradali, interpretato da Dean sotto forma di dialogo con l'attore Gig Young. Manca invece, e ce ne dispiace, qualsiasi accenno al film televisivo *The Unlighted Road* (1955) diretto da Jus Addiss, sul quale furono espressi a suo tempo, in America, lusinghieri giudizi.

T. RANIERI

The Garment Jungle
(La giungla della Settima Strada)

Regia: Vincent Sherman - *soggetto*: da articoli di Lester Velie - *sceneggiatura*: Harry Kleiner - *fotografia*: Joseph Biroc - *musica*: Leith Stevens - *scenografia*: Robert E.

Peterson - *montaggio*: William Lyon - *interpreti*: Lee J. Cobb (Walter Mitchell), Kerwin Mathews (Alan Mitchell), Gia Scala (Theresa), Richard Boone (Artie Ravidge), Valerie French (Lee Hackett), Robert Loggia (Nick Ranieri), Harold J. Stone (Tony), Joseph Wiseman (Kovan), Adam Williams (il « Bue »), Wesley Addy (sig. Paul), Celia Lovsky, Willis Bouchey, Robert Ellenstein - *produzione*: Harry Kleiner per la Columbia - *origine*: U.S.A., 1957 - *distribuzione*: Ceiad-Columbia.

Non sarebbe il caso di occuparci di un film che porta la firma di Vincent Sherman — uno di quei mestieranti di Hollywood che sanno essere sempre ossequienti ai punti di vista della produzione — se non ce lo imponessero due motivi: l'interesse che *The Garment Jungle* verrebbe ad assumere in un ideale capitolo del cinema americano dedicato alle lotte sindacali e l'informazione che circa tre quarti del film sono stati effettivamente girati da Robert Aldrich; il quale venne fatto rimpiazzare nel corso della lavorazione per intervento del produttore della « Columbia » Harry Cohn, che non condivideva — a quanto sembra — l'impostazione che il regista avrebbe voluto dare alla parte finale del racconto. Tutto sommato, se si escludono, appunto, l'improvviso ravvedimento dell'industriale nei confronti dei suoi « protettori » ed un convenzionalissimo « happy end » che stride maledettamente con il tono generale dell'opera, i guasti operati dall'intervento di Sherman non sono tali da tradire oltre la maniera parossistica di racconto caratteristica dell'autore di *The Big Knife* (Il grande coltello, 1955).

Il film non va dunque trascurato nella filmografia di Aldrich, che, nel mettere a nudo i sistemi impiegati da una cricca di gangsters, assoldata da un grosso industriale dell'abbigliamento, per imporre condizioni di fame ai lavoratori ed impedire qualsiasi intervento delle libere organizzazioni sindacali, ha aderito con coraggio alla denuncia, e con una violenza che spesso è pari ai procedimenti che condanna. Ciò che è in linea con la migliore maniera del regista; che, senz'essere quell'« homo novus » che molta critica vorrebbe far credere, si differenzia nettamente da un Brooks, per esempio, o da altri giovani realizzatori americani votati all'analisi di certe storture sociali, per il rifiuto di ogni lucida mediazione razionale tendente ad idealizzare la portata di un accadimento e a non perdere di vista, per quanto sia possibile, i presupposti di una tesi. Ad Aldrich interessa il fatto per sè, e per quanto gli offre la possibilità di ricavarne i più forti effetti drammatici operando sempre dall'intimo della materia trattata e dalla natura spesso esasperata dei personaggi rappresentati. Resta da vedere se Aldrich, con la sua adesione più diretta e spontanea, lascia allo spettatore la facoltà di trarre conseguenze più valide di quanto attestino, in altri registi, le tesi preordinate. Il che è accaduto nei casi migliori, allorchè non si è lasciato affascinare da personaggi dalle psicologie contorte e troppo fuori del comune. Anche *The Garment Jungle* contiene alcune buone premesse per indicarci, ad esempio, che le fortune di certo industrialismo americano sono spesso dovute a metodi fascisti. Inoltre, la natura di alcuni personaggi, come quello del giovane sindacalista che verrà assassinato, è tratteggiata in termini concreti ed umanamente controllabili, e gode di sufficiente freschezza. Lo stesso non si può dire per le figure dell'industriale — nonostante l'efficace prestazione di Lee J. Cobb — e di suo figlio, che rientrano in schemi convenzionali e scontati.

I migliori squarci di racconto si devono, appunto, a certe generose descrizioni relative all'ambiente operaio, spesso di un caldo intimismo come nella bella sequenza del ballo. Altrove, ad imporre la sua presenza è soltanto la straordinaria maestria di Aldrich nel presentare minutamente alcune scene di brutalità di una violenza cruda e senza commenti, dove non è facile avvertire se sia maggiore per essa il gusto o il disgusto. E' quanto avviene nella sequenza del sabotaggio della riunione sindacale e, più ancora, in quella dell'assassinio di Tullio nel vicolo, descritta con una crudezza di tinte esasperata fino ai limiti della sopportazione fisica. Ma i mezzi di cui il regista sa avvalersi per costringere l'interesse al racconto sono anche più singolari: basti ricordare la scena del montacarichi che precipita in una folle accelerazione lungo quindici piani trascinando con sè il socio dell'industriale, che era intenzionato a trattare con i sindacalisti; scena che, nei primi minuti del film, scaraventa con uguale violenza lo spettatore nel vivo della vicenda.

Pur facendoci rimpiangere il valore di denuncia ancor più esplicita che avrebbe potuto acquistare con un finale più conseguente e pur con certi limiti evidenti (non tutti addebitabili a Sherman) nella saldatura narrativa di molte sue parti, *The Garment Jungle* rimane tuttavia un'opera non priva di umori corrosivi in merito alla struttura della

società americana e, dunque, stimolante ad uno studio rivolto non soltanto alla personalità di Robert Aldrich.

LEONARDO AUTERA

Le straordinarie gesta di Picchiarello e soci

Programma di disegni animati in Technicolor. *Realizzazione*: Walter Lantz - *produzione*: Universal International - *origine*: U.S.A., 1957 - *distribuzione*: Universal. I tredici « shorts » sono: SQUARE SHOOTING SQUARE (Fuoco a volontà), WOODPECKER FROM MARS (Picchiarello marziano), REAL GONE WOODY (Picchiarello esce con la sua bella), SOCKO IN MOROCCO (Picchiarello nel Marocco), A HORSE'S TALE (Piedidolci fa del cinema), PIGEON HOLED (Occhiali per Omero), HOT & COLD PENGUIN (Doccia scozzese), PAWS NIGHT OUT (Il placido nottambulo), FINE FEATHERED FRENZY (Colpo di fulmine), WICH CRAFTY (La strega furba), ALLEY TO BALI (I lupi di mare a Balì), HAY RUBE (Piedidolci al circo equestre), LEGEND *of* ROCKABYE POINT (La leggenda di Rockabye Point). Completa il programma il documentario PARROT JUNGLE (Il paradiso dei pappagalli) di John A. Haeseler.

Benchè il disegno animato incontri sempre un buon successo, l'attuale meccanismo del noleggio italiano rende sempre più difficile allo spettatore di vedere un « cartoon » abbinato ai normali programmi (solo la M.G.M., che ha una sua rete di sale, ha iniziato ad abbinare, specie nei locali del Nord, le avventure di « Tom and Jerry », con esito felice). In questa stagione abbiamo assistito per contro al verificarsi con una certa frequenza del fenomeno di spettacoli di disegni animati ottenuti mettendo assieme una dozzina di « shorts » di uno stesso gruppo produttivo. Dopo l'ennesimo *Nel regno di Walt Disney,* che denota un ulteriore impoverimento di fantasia dello staff disneyano è stata la volta di *Tom e Jerry nella seconda fantasia,* una azzeccata scelta di cortometraggi di Fred Quimby, ed ora è giunto *Le straordinarie gesta di Picchiarello e soci* di Walter Lantz. C'è modo dunque di rendersi conto di come siano in fiorente sviluppo i « cartoons » e di come il gusto disneyano della fiaba o della ingenua comica per bambini venga sostituito da un tipo di film aggressivamente satirico che ci sembra sempre meno adatto ai bambini ma gustabilissimo dal pubblico normale.

In Italia Walter Lantz è conosciuto prevalentemente attraverso i « fumetti », che non sempre ne danno un'idea precisa. Già collaboratore di Walt Disney, con cui ha in comune il personaggio di Oswald il coniglio, ha creato una serie di figure di animali che, non si discostano dalla favola di gusto classico, ad esempio l'orsacchiotto Andy Panda. Al contrario, Woodpeeker (da noi: Picchiarello) è un picchio eccitato e distruttore attraverso cui Lantz mette a fuoco la società americana con mordente satirico piacevolissimo. Di Woodpeeker — la cui nascita coincide col cinema sonoro, siamo circa intorno al '30 — il film in esame presenta alcuni « shorts » recenti, per lo più firmati come regista (Lantz, come il suo maestro Disney, è ormai una sigla produttiva) da Paul L. Smith. Nel primo, la lotta accanita fra Picchiarello e un pericoloso fuorileggé del West, ritroviamo i saloons, le cavalcate, gli sceriffi e il duello alla *High Noon,* il tutto legato dal violento spirito vendicativo del Picchio che in cento modi diversi riesce a piazzare cariche di dinamite sotto i piedi del bandito.

Dove tuttavia è possibile misurare quanto diverso sia Lantz da molti suoi colleghi è nell'acre satira del giovanotto « mantenuto ». Vediamo il Picchio, cacciato da un ristorante alla moda perchè senza un soldo, recarsi in una fantastica villa — è evidente il ricordo non solo scenografico di *Sunset Boulevard* di Billy Wilder — dove una matura miliardaria è disposta appunto a mantenerlo, e il successivo disgusto di Woodpeeker che tenta invano di sfuggire alla maliarda e infine si rassegna all'inevitabile matrimonio. Il segno distruttivo con cui è raffigurata la grassa e sfatta matrona, il barocchismo dell'ambientazione, il motivo ossessivo della bocca di lei che si stampa ad un certo momento sulla parete, sono elementi di una satira autentica e perciò, in definitiva, « sgradevole ». Di minor conto sono altri « shorts » affidati a Piedi-dolci, un cavallo da soma timido e sognatore, che ogni tanto fugge di casa e realizza un sogno proibito (divo del cinema, stella del circo) e ad un piccolo, divertente pinguino (di quest'ultimo è indovinata, anche per lo astuto uso del « flash-back », *La leggenda di Rockabye Bye*). Si deve però osservare infine che non si rende un buon servizio ai realizzatori ponendo assieme una dozzina di cortometraggi ciascuno in sè concluso e destinandoli ad uno spettacolo normale. V'è un « respiro » proprio del « fuori programma » che rende faticoso seguire una successione di avventure rapide ed esplosivamente

comiche, dopo ciascuna delle quali si vorrebbe sostare per gustarle e sorridere. Ma questo non sarà possibile, è evidente, finchè il meccanismo della distribuzione resta quello che è.

ERNESTO G. LAURA

Voici le temps des assassins
(Ecco il tempo degli assassini)

Regia: Julien Duvivier - *soggetto*: J. Duvivier, Maurice Bessy, Charles Dorat - *sceneggiatura*: J. Duvivier, Charles Dorat e P. A. Bréal - *fotografia*: Armand Thirard - *musica*: Jean Wiener - *scenografia*: Robert Gys - *montaggio*: Marthe Poncin - *interpreti*: Jean Gabin (Chatelin), Danièle Delorme (Catherine), Lucienne Bogaert (Gabrielle), Gérard Blain (Gérard), Germaine Kerjean (la nonna), Gabrielle Fontan, Alfred Goulin, J. P. Roussilon, Robert Pizani, Henri Vilbert, Robert Arnoux, Michel Seldow, Colette Mareuil, Liliane Bert, Gérard Fallée, Jane Morlet, Nadine Basile, Gaby Basset, Robert Manuel, Detty Beckers, Paul Demange, Aimé Clariond, Max Dalban - *produzione*: Pathé-C.I.C.C.-Agiman - *origine*: Francia, 1956 - *distribuzione*: INDIEF.

Fra i registi sopravvissuti, non vi è probabilmente destino più melanconico di quello di Julien Duvivier. L'autore di *Pépé le Moko* (Il bandito della Casbah, 1936) era stato anteguerra un buon romanziere popolare, attento alle risonanze di certa letteratura e agli avanzi di Renoir; fondamentalmente cinico, sapeva fingersi sentimentale e melodrammatico con una destrezza che per molti anni non doveva venirgli meno; la sua facilità d'imitazione riusciva a qualificarsi, molto spesso, come talento genuino. Doti siffatte gli avevano procurato un credito solido e una nomea da regista « di testa », mentre non superavano, in realtà, le qualità medie di un qualsiasi mestierante di Hollywood. Soltanto il tempo ha potuto lentamente scalzarlo, con la fine dei dieci anni famosi del cinema francese e con l'affermazione graduale di un'altra generazione registica, forse più cinica e calcolatrice della precedente, ma senza trucco e freddamente conscia di recarsi allo sbaraglio.

A questo punto l'equivoca disponibilità di Duvivier è venuta crudamente in luce, l'impossibilità di manovrare ancora nel cinema in cui s'era specializzato ha trovato nelle sprezzanti insistenze del regista la massima riconferma; e abbiamo assistito ad un tramonto senza dignità, in cui la sostanziale indifferenza dell'uomo si è trovata d'accordo con i richiami più eclettícamente falsi delle nuove tendenze cinematografiche. I registi se ne vanno, tocca a tutti. Sarebbe assolutamente ingeneroso chiudere il capitolo Julien Duvivier con poche parole; e forse anche sarebbe imprudente, chè qua e là nelle sue opere del periodo fortunato non mancano accenni freschi e una sapienza espressiva che talvolta rimpiazza la carenza d'ispirazione. Cionondimeno, rimandando il desiderio di un controllo generale ad altra circostanza, bisogna constatare amaramente che il fallimento di Duvivier è oggi un discorso unicamente teorico, mentre la buona fortuna continua a risplendere — da un punto di vista commerciale — su tutti i suoi ultimi compromessi, tra i quali s'iscrivono i film su Don Camillo e qualche commedia giallo-rosa con Fernandel. In altre parole, gli alibi sono stati rimessi in piedi, i ricordi spiacevoli sono sopiti, lo scetticismo l'ha avuta vinta ancora una volta. Il declino di Duvivier è melanconico per noi, non per lui. Per lui, è un declino da benestante. E anche il suo film *Voici le temps des assassins* è un film da benestante.

La gratuità dell'opera è tale da lasciarci il dubbio d'una intenzione parodistica, che sarebbe già, per l'autore, un principio di impegno. Ma non si tratta neppure di questo. *Voici le temps des assassins* è semmai una prova di arroganza, il gusto squallido di continuare a fare ciò in cui non si crede. Non ci riferiamo al copione, che è un dramma in falsetto, zeppo di orrori senza senso e di personaggi senza carattere. Il cinema, segnatamente il cinema francese, trabocca di registi che non credono ai loro soggetti, per cominciare da Clouzot e finire con i vari Hossein e Habib. Ma tutti costoro, anche i più disperati, credono comunque a qualcosa, alla forma, al simbolo, al messaggio nero o rosa o rosso che sia, alla forza dell'imprecazione. Dietro *Voici le temps des assassins* non riusciamo a vedere che il vuoto; la fine di un regista che si è dilettato a costruire quasi sempre sulla sabbia. Il film è una quintessenza di brutalità zoliane, esposte con la tecnica di uno Spillane francese. Non mancano, tra gli avvenimenti, il testimonio muto alla Teresa Raquin e gli accenni pseudoumoristici al « ventre di Parigi ». Gabin abbisogna di tutto il suo ascendente per condurre in porto questo film nero di sbratto, e Danièle Delorme si sforza d'imprimere al volto scarnito e pulito le stimmate di un'insensata impurità.

T. RANIERI

Film usciti a Roma dal 1. al 30 giugno 1958

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Accusata di omicidio - v. *Guilty?*
Agguato al grande Canyon - v. *Massacre Canyon.*
Al di là del ponte - v. *Across the Bridge.*
Alibi sotto la neve, L' - v. *Nightfall.*
Animale femmina, L' - v. *The Female Animal.*
Assassinio X - v. *Family Doctor.*
Bolshoi Ballet - v. *The Bolshoi Ballet.*
Casbah di Marsiglia, La - v. *Seven Thunders.*
Città prigioniera, La - v. *The Captive City.*
Conta fino a cinque e muori - v. *Count Five and Die.*
Dinanzi a noi il cielo.
Dino- v. *Dino.*
Due pistole per due fratelli - v. *Gun Brothers.*
Fanatici, I - v. *Les fanatiques.*
Fuoco sotto la pelle - v. *Le feau dans la peau.*
Gagliardi e pupe.
Giungla della Settima strada, La - v. *The Garment Jungle.*
Grande ombra, La.
Idolo della canzone, L' - v. *Sing, Boy, Sing.*
Manina... ragazza senza veli - v. *Manina, la fille sans voiles.*
Massacro ai grandi pozzi - v. *Dragon Welles Massacre.*
Ombra alla finestra, L' - v. *The Shadow on the Window.*
Omicidio a pagamento - v. *Comme un cheveu sur la soupe.*
Pecore nere - v. *Die Halbstarken.*
Ponte dell'Universo, Il.
Ragazzi della Marina, I.
Rosa nel fango - v. *Rose Bernd.*
Schiava del pirata, La - v. *Pirates of Tripoli.*
Scorciatoia per l'inferno, La - v. *Short Cut to Hell.*
Scorpione nero, Lo - v. *The Black Scorpion.*
Sfida agli inglesi - v. *The One Hat Got Away.*
Signore preferiscono il mambo, Le - v. *Les dames préfèrent le mambo.*
Sposi in rodaggio - v. *For Better, for Worse.*
Storia di James Dean, La - v. *The James Dean Story.*
Strage di Frankenstein, La - v. *I Was a Teenage Frankenstein.*
Straordinarie gesta di Picchiarello e soci, Le.
Terra nuda - v. *The Naked Earth.*
Tre uomini in barca - v. *Three Men in Boat.*
Ultimo dei banditi, L' - v. *The Last of the Badmen.*
Uomini non pensano che a quello, Gli - v. *Les hommes ne pensent qu'a ça.*
Uomo della legge, L' - v. *Gunsight Ridge.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e. s.* = effetti speciali; *mo* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p. a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ACROSS THE BRIDGE (Al di là del ponte) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel n. VIII, 87.

BLACK SCORPION, The (Lo scorpione nero) — **r.:** Edward Ludwig - **s.:** Paul Yawitz - **sc.:** David Duncan, Robert Blees - **f.:** Lionel Lindon - **m.:** Paul Sawtell - **scg.:** Edward Fitzgerald - **e. s.:** Willis O'Brien, Peter Peterson - **mo.:** Richard Van Enger - **int.:** Richard Denning (Henry Scott), Mara Corday (Teresa), Carlos Rivas (Arturo Ramos), Mario Navarro (Juanito), Carlos Muzquiz (dott. Velasco), Pascual Peña (José de la Cruz), Fanny Schiller (Florentina), Pedro Galvan (Padre Delgado), Arturo Martinez (maggiore Cosio) - **p.:** Frank Melford e Jack Dietz per la Warner Bros. - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Warner Bros.

BOLSHOI BALLET, The (Bolshoi Ballet) — Vedere recensione di Gino Tani e dati nel n. VIII, 90.

CAPTIVE CITY, The (La città prigioniera) — **r.**: Robert Wise - **s.**: Alvin Josephy jr. - **sc.**: Karl Kamb, Alvin Josephy jr. - **f.**: Lee Garmes - **m.**: Jerome Moross - **mo.**: Ralph Swink - **int.**: John Forsythe, Joan Camden, Harold J. Kennedy, Marjorie Crossland, Victor Sutherland, Ray Teal, Martin Milner, Geraldine Hall, Ian Wolfe, Hal K. Dawson, Gladys Hurlbut, Jess Kirkpatrick, Paul Newlan, Frances Morris, Paul Brinegar, Patricia Goldwater, Robert Gorell, Glenn Judd, William C. Miller, il senatore Estes Kefauver - **p.**: Theron Warth per l'United Artists - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Cei-Incom.

CES DAMES PREFERENT LE MAMBO (Le signore preferiscono il mambo) — **r.**: Bernard Borderie - **s.** e **sc.**: Bernard Borderie - **f.** (Franscope): Jacques Lemare - **m.**: Charles Aznavour - **scg.**: René Moulaert - **int.**: Eddie Costantine (capitano Burt Brickford), Pascale Roberts (Constance), Véronique Zuber (Marina), Lise Bourdin (Claire), Jacques Castelot (Lester), Lino Ventura (Paulo), Jean Murat (Henry), Christian Morin (Jacques), Robert Berri (Perez), Joelle Bernard (Mamie), René Havard (il timoniere), Marcel Rouze (il capo equipaggio), Guy Henry (il meccanico), J. F. Seiler (Bates), Anne Marie Mersen (la ragazza del bar), Don Ziegler (autista del taxi) - **p.**: C.I.C.C.-S.N. Pathé cinema - Gesi Cinematografica - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Ceiad.

COMME UN CHEVEU SUR LA SOUPE (Omicidio a pagamento) — **r.**: Maurice Regamey - **s.** e **sc.**: Jean Redon, Yvan Audouard, Maurice Regamey - **f.**: Paul Cotteret - **scg.**: Jacques Meli, André Guerin - **mo.**: Gilbert Naton - **int.**: Luis de Funès (Pierre Marcellin), Noëlle Adam (Caroline), Jacques Jouanneau, Nadine Tallier, Danielle Lamarr, Leo Campion, Christian Mery, Duvalleix, Rasimi, Robert Manuel, Moustache - **p.**: Jules Borkon per la Champs-Elysées Production - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Cei-Incom.

COUNT FIVE AND DIE (Conta fino a cinque e muori) — **r.**: Victor Vicas - **s.** e **sc.**: Jack Seddon e David Pursall - **f.** (Cinemascope): Arthur Grant - **m.**: John Wooldridge - **scg.**: Don Ashton - **mo.**: Russell Lloyd - **int.**: Jeffrey Hunter (Ranson), Nigel Patrick (Howard), Annemarie Duringer (Rolande), David Kossoff (Mulder), Claude Kingston (Willem), Philip Bond (Piet), Rolf Lefebvre (Faber), Larry Burns (Martins), Otto Diamant (Hendrijk), Marianne Walla (Karlotta), Beth Rogan (Mary Jane), Wolfe Frees (Brauner), Arthur Gross (Jan), Robert Raglan (Miller), Peter Prowse (Parrish) - **p.**: Ernest Gartside per la Zonic Production - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Fox.

DINANZI A NOI IL CIELO — **r.**: Roberto L. Savarese - **s.**: Alfio Amore - **ad.**: Alfio Amore, Roberto L. Savarese - **sc.**: Gino De Sanctis, Roberto L. Savarese - **f.**: Francesco Izzarelli - **m.**: Carlo Rustichelli con la partecipazione della Roman New Orleans Jazz Band - **scg.**: Ivo Battelli - **int.**: Enzo Doria (Tommaso Cosentino), Lorella De Luca (Elly), Saro Urzì (maresciallo Cosentino), Marisa Merlini (Marisa Cosentino), Wandisa Guida, Renato Baldini, Franco Capodarte, Marisa Castellani, Mario Ambrosino, Toni de Mitri - **p.**: Alfio Amore per l'Amore Film - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Cineriz.

DINO (Dino) — **r.**: Thomas Carr - **s.** e **sc.**: Reginald Rose - **f.**: Wilfrid Cline - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **int.**: Sal Mineo (Dino), Brian Keith (Sheridan), Susan Kohner (Shirley), Frank Faylen (Mandel), Jos Desantis (padre di Dino), Pat Desimone (Tony), Penny Santon (madre di Dino), Richard Bakalyan (Chuck) - **p.**: Bernice Block e David Kramarsky per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Lux.

DRAGON WELLS MASSACRE (Massacro ai grandi pozzi) — **r.**: Harold Schuster - **s.**: Oliver Drake - **sc.**: Warren Douglas - **f.** (colore De Luxe, Cinemascope): William Clothier - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Bobbie Sierks - **mo.**: Maurice Wright - **int.**: Barry Sullivan (Link Ferris), Dennis O'Keefe (Capitano Matt Riordan), Mona Freeman (Ann Bradley), Katy Jurado (Mara Fay), Jack Elam (Tioga), Sebastian Cabot (Jonah), Casey Adams (Phillip Scott), Trevor Bardette (Sceriffo Bill Haney), Jon Shepodd (Tom), Hank Worden, Warren Douglas, Judy Strenges, Alma Beltran, John War Eagle - **p.**: Lindsley Parsons per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Lux.

FAMILY DOCTOR (Assassinio X) — **r.**: Derek Twist - **s.**: dal romanzo « The Deeds of Dr. Deadcert » di Joan Fleming - **ad.**: Derek Twist, John Gossage - **sc.**: Derek Twist - **f.** (Cinemascope): Arthur Grant - **m.**: John Wooldridge - **scg.**: Elven Webb - **mo.**: Desmond Saunders - **int.**: Rick Jason (Jethro), Lisa Gastoni (Kitty Mortlock), Marius Goring (dott. Dysert), Sandu Scott (Stella), Mary Merrall (Miss Bettyhill), Vida Hope (Louise), Helen Shingler (Charlotte), Phyllis Neilson-Terry (Lady Lacy), Nicholas Hannen (colonnello), Kynaston Reeves (signor Sparrow), Avice Landone (signora Mortlock), Frederick Leister (dott. Alexander), Patrick Waddington (sir George Watson), Totti Truman Taylor (signora Davies), Noël Hood (Lady Watson) - **p.**: John Gossage per la Templar Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Fox.

FANATIQUES, Les (I fanatici) — **r.**: Alex Joffé - **s.** e **sc.**: Alex Joffé, Jean Levitte - **f.**: Léon H. Burel - **scg.**: Jacques Paris - **int.**: Pierre Fresnay (Luis Vargas), Michel Auclair (Franco), Grégoire Aslan (generale Ribera), Tilda Thamar (signora Ribera), Françoise Fabian (l'hostess), José Lewgoy, Betty Schneider - **p.**: Cinegraph - Cooperative Générale du Cinéma - Les Films Régent - Neri Films - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Rank Film.

FEAU DANS LA PEAU, Le (Fuoco sotto la pelle) — **r.**: Marcel Blistène - **s.**: dal romanzo di René Bragard - **sc.**: Marcel Blistène, René Bragard - **f.**: Jean Isnard - **m.**: Jean Marion - **scg.**: Fred Marpaux - **mo.**: Jacques Mavel - **int.**: Giselle Pascal (Thérèse), Raymond Péllegrin (Célestin), Michel Ardan (Louis Raboux), Philippe Lemaire (Pierre Vaudoin), Nadine Basile (Julia), Lucien Guervil, Christian Lude, Bever, Paul Demange, Jacques Morlaine, Charles Bouillaud, Georgette Anys, Suzy Prim - **p.**: S.L.P.F. - Lutétia - Sonidis - Isis Film - **o.**: Francia, 1954 - **d.**: Metropolis.

FEMALE ANIMAL, The (L'animale femmina) — **r.**: Harry Keller - **s.** e **sc.**: Robert Hill - **f.** (Cinemascope): Russell Metty - **m.**: Hans J. Salter - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Hedy Lamarr (Vanessa), Jane Powell (Penny), Jan Sterling (Lily), George Nader (Chris Farley), Mabel Albertson (Irma), Gregg Palmer (Piggy), Jerry Paris (Frank Galves), James Gleason (sig. Maloney) - **p.**: Albert Zugsmith per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

FOR BETTER, FOR WORSE (Sposi in rodaggio) — **r.**: J. Lee Thompson - **s.**: dalla commedia di Arthur Watkyn - **sc.**: J. Lee Thompson - **f.** (Eastman Colour): Guy Green - **m.**: Wally Stott - **scg.**: Michael Stringer - **mo.**: Peter Taylor - **int.**: Susan Stephen (Anna), Dirk Bogarde (Tony), Cecil Parker (sig. Purves), Eileen Herlie (signora Purves), Dennis Price (Debenham), Thora Hird (portinaia-lavascale), Athene Seyler (vicina di casa), Sidney James (mobiliere), Charles Victor (facchino), Peter Jones, James Hayter, Pia Terry, George Woodbridge, Edwin Styles, Mary Law, Leonard Sharp, Dennis Wyndham, Robon Bailey, Digby Wolfe, Geoffrey Hibbert, Ronnie Stevens - **p.**: Kenneth Harper per la Kenwood Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1954 - **d.**: Globe.

GAGLIARDI E PUPE — **r.**: Roberto Montero - **s.**: Arnaldo Marrosu, Roberto Montero - **sc.**: Leo Bomba, Arnaldo Marrosu - **f.**: Carlo Bellero - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Oscar D'Amico - **mo.**: Ettore Salvi - **int.**: Narciso Parigi, Maria Pia Casilio, Ileana Lauro, Maria Giovannini, Pina Bottin, Ugo Sasso, Roy Ciccolini, Ferruccio Amendola, Bruno Carotenuto, Memmo Carotenuto, Renato Beldini, Céline Cely, Silvio Bagolini, Andrea Scotti, Dino Fazio, Piero Pastore, Franco Belli, Giuliano Mancini, il piccolo Gianni Gori - **p.**: Tiziano Longo per l'Electa Cinematografica - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

GARMENT JUNGLE, The (La giungla della Settima Strada) — Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

GRANDE OMBRA, La — **r.**: Claudio Gora - **s.**: Piero Costa - **dial.**: Aldo Nicolaj - **sc.**: Marco Albani - **f.**: Oberdan Trojani - **m.**: Valentino Bucchi - **mo.**: Mario Arditi - **int.**: Massimo Serato (Franco Donati), Mara Berni (Luciana Baldi), Scilla Vannucci (Marisa Rivati), Maria Luisa Rolando (Giulia), Franco

Balducci (Ranucci), Amleto Adami, Mario Casoni, Enzo Drago - **p.**: Produzione Internazionale Artisti Associati di Padova - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: regionale.

GUILYT? (Accusata di omicidio) — **r.**: Edmond T. Gréville - **s.**: dal romanzo « Death Has Deep Roots » di Michael Gilbert - **sc.**: Maurice J. Wilson - **dialoghi agg.**: Ernest Dudley - **f.**: Stan Pavey - **m.**: Bruce Montgomery - **scg.**: R. Scott MacGregor - **mo.**: Jim Connock - **int.**: John Justin (Nap Rumbold), Barbara Laage (Jacqueline Delbois), Donald Wolfit (giudice), Stephen Murray (Summers), Norman Wooland (Pelton), Frank Villard (Pierre Lemaire), Andrée Debar (Vicki Martin), Betty Stockfield (signora Roper), Sydney Tafler (Camino), Russell Napier (ispettore Hobson) - **p.**: Charles A. Leeds per la Gibraltar Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1956 - **d.**: R.K.O.

GUN BROTHERS (Due pistole per due fratelli) — **r.**: Sidney Salkow - **s.**: Gerald Drayson Adams - **sc.**: Gerald Drayson Adams, Richard Schayer - **f.**: Kenneth Peach - **m.**: Irving Gertz - **scg.**: Arthur Lonergan - **mo.**: Arthur Hilton - **int.**: Buster Crabbe, Ann Robinson, Neville Brand, Michael Ansara, Walter Sande, Lita Milan, James Seay, Roy Barcroft, Slim Pickens, Dorothy Ford - **p.**: United Artists - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: regionale.

GUNSIGHT RIDGE (L'uomo della legge) — **r.**: Francis D. Lyon - **s. e sc.**: Talbot Jennings, Elizabeth Jennings - **f.**: Ernest Laszlo - **m.**: David Raksin - **scg.**: Leslie Thomas - **mo.**: Ellsworth Hoagland - **int.**: Joel McCrea (Mike Ryan), Mark Stevens (Velvet), Joan Weldon (Molly), Darlene Fields (Rosa), Addison Richards (sceriffo Jones), Robert Griffin (Babcock), Slim Pickins (Hank Moss) - **p.**: Robert Bassler per la Libra Films - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Dear.

HALBSTARKEN, Die (Pecore nere) — **r.**: Georg Tressler - **s.**: Will Tremper - **sc.**: Will Tremper, Georg Tressler - **f.**: Heinz Pehlke - **m.**: Martin Böttcher- **scg.**: Lothar Wloch - **mo.**: Wolfgang Flaum - **int.**: Horst Buchholz, Karin Baal, Christian Doermer, Joe Herbst, Viktoria von Ballasko, Stanislav Ledinek, Mario Ahrens, Manfred Hoffmann, Hans Joachim Ketzlin, Kalle Gaffkus, Wolfgang Heyer, Paul Wagner, Eduard Wandrey, Ruth Muller, Friedrich Joloff, Egon Vogel - **p.**: Inter-West Film - **o.**: Germania Occidentale, 1956 - **d.**: Titanus.

HOMMES NE PENSENT QU' A CA, Les (Gli uomini non pensano che a quello...) — **r.**: Yves Robert - **s. e sc.**: Jean Bellanger - **adatt. e dial.**: Jean Marsan, Jean Bellanger - **f.**: Paul Soulignac - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: Georges Lévy - **int.**: Jean Marie Amato (Don Juan), Jean Bellanger (Alfred), Luis de Funès (il marito geloso), Louise Colpeyn, Catherine Erard, Jacques Fabbri, Gabrielle Fontan, Jacques Illing, Geneviève Morel, Annie Noël, Jacques Morel, Guy Pierrault, Yves Robert, Sylvain, Nadine Tallier, Rosy Varte, Edmond Tamiz - **p.**: François Chavane e Alain Poire per la S.N.E. Gaumont - F. Chavane - **o.**: Francia, 1954 - **d.**: Metropolis Film.

I WAS A TEENAGE FRANKENSTEIN (La strage di Frankenstein) — **r.**: Herbert L. Strock - **s. e sc.**: Kenneth Langtry - **f.**: Lothrop Worth - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Leslie Thomas - **e. s.**: Kay Rose - **mo.**: Jerry Young - **int.**: Whit Bissell (prof. Frankenstein), Phyllis Coates (Margaret), Robert Burton (dott. Karlton), Gary Conway (il mostro), George Lynn (sergente Burns), John Cliff (sergente McAffee), Marshall Bradford (dott. Randolf), Claudia Bryar (madre di Arlene), Angela Blake (la ragazza), Russ Whitman, Charles Seel, Paul Keast, Gretchen Thomas, Jay Stoner, Larry Carr, Pat Miller - **p.**: Herman Cohen per la James H. Nicholson-Samuel Z. Arkoff Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe.

JAMES DEAN STORY, The (La storia di James Dean) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.

LAST OF THE BADMEN, The (L'ultimo dei banditi) — **r.**: Paul Landres - **s.**: Daniel B. Ullman - **sc.**: Daniel B. Ullman, David Chantler - **f.** (colore De Luxe, Cinemascope): Ellsworth Fredricks - **m.**: Paul Sawtell - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **int.**: George Montgomery (Dan Barton), Keith Larsen (Roberts), James Best (Ted Hamilton), Douglas Kennedy (Hawkins), Robert Foulk (Taylor), Tom Greenway (Dallas), Willis Bouchey (sceriffo Parker), Meg Randall (Lila), John Doucette, Addison Richards, John Damler, Harlan

Warde, Michael Ansara - p.: Vincent M. Fennelly per la Allied Artists - o.: U.S.A., 1957 - d.: Lux.

MANINA, LA FILLE SANS VOILES (Manina... ragazza senza veli) — r.: Willy Rozier - s.: Xavier Vallier - sc.: Willy Rozier - f.: Michel Rocca - m.: Jean Yatove - mo.: Suzanne Baron - int.: Brigitte Bardot (Manina), Jean-François Calvé (Gérard), Howard Vernon (il trafficante), Espanita Cortez, Raymond Cordy, Robert Arnoux - p.: Sport Films - o.: Francia, 1953 - d.: Filmselezione.

MASSACRE CANYON (Agguato al grande Canyon) — r.: Fred F. Sears - s. e sc.: David Lang - f.: Lester H. White - m.: Mischa Bakaleinikoff - scg: George Brooks - mo.: Aaron Stell - int.: Phil Carey, Audrey Totter, Douglas Kennedy, Jeff Donnell, Guinn Williams, Charlita, Ross Elliott, Ralph Dumke, Mel Welles, Chris Alcaide, Steve Ritch, John Pickard, James Flavin, Bill Hale - p.: Wallace MacDonald per la Columbia - o.: U.S.A., 1954 - d.: regionale.

NAKED EARTH, The (Terra nuda) — r.: Vincent Sherman - s. e sc.: Milton Holmes - f. (Cinemascope): Erwin Hillier - scg.: Terence Verity - mo.: Russell Lloyd - int.: Richard Todd (Danny), Juliette Gréco (Maria), John Kitzmiller (David), Finlay Currie (Padre Verity), Laurence Niasmith (commerciante in pelli di coccodrillo), Christopher Rhodes (Al), Orlando Martins (capo portatori), Modesta (Makasa), Blasio Kiyaga (padre di Makasa) - p.: Adrian Worker per la Foray Films - o.: Gran Bretagna, 1957 - d.: Fox.

NIGHTFALL (L'alibi sotto la neve) — r.: Jacques Tourneur - s.: dal romanzo di David Goodis - sc.: Stirling Silliphant - f.: Burnett Guffey - m.: George Duning - scg.: Ross Bellah - mo.: William A. Lyon - int.: Aldo Ray (James Vanning), Brian Keith (John), Anne Bancroft (Marie Gardner), Jocelyn Brando (Laura Fraser), James Gregory (Ben Fraser), Frank Albertson (dott. Edward Gurston), Rudy Bond (Red), George Cisar (conducente di autobus), Eddie Mc Lean (autista del taxi), Lillian Culver (una donna), Maya Van Horn (altra donna), Orlando Beltran, Maria Belmar (la coppia spagnola), Walter Smith (lustrascarpe) - p.: Ted Richmond per la Copa Prod. - o.: U.S.A., 1956 - d.: Ceiad-Columbia.

ONE THAT GOT AWAY, The (Sfida agli inglesi) — r.: Roy Baker - s.: dal libro di Kendal Burt e James Leasor - sc.: Howard Clewes - f.: Eric Cross - m.: Hubert Clifford - scg.: Edward Carrick - mo.: Sidney Hayers - int.: Hardy Kruger (Franz von Werra), Michael Goodliffe (Ufficiale della R.A.F.), Terence Alexander (altro ufficiale della R.A.F.), Alec McCowen, Colin Gordon, Jack Gwillim, Andrew Faulds, Julian Somers - p.: Julian Wintle per la Rank Film Productions - o.: Gran Bretagna, 1957 - d.: Rank.

PIRATES OF TRIPOLI (La schiava del pirata) — r.: Felix Feist - s. e sc.: Allen March - f. (Technicolor): Henry Freulich - m.: Mischa Bakaleinikoff - scg.: Paul Palmentola - mo.: Edwin Bryant - int.: Paul Henreid, Patricia Medina, Paul Newland, John Miljan, Mark Hanna, Jean Del Val, Lillian Bond, Mel Welles, Louis G. Mercier, Karl Davis, Maralou Gray, Peter Mamakos, William Fawcett, Frank Richards, Eugene Borden - p.: Sam Katzman per la Columbia - o.: U.S.A., 1954 - d.: Dafne.

PONTE DELL'UNIVERSO, Il (Il Canale di Panama) — r.: Renato Cenni - s.: dal diario di una spedizione al Canale di Panama - f. (Cinediorama, Ferraniacolor): Aldo Alessandri - m.: Franco De Masi, Alessandro Nadin, con la supervisione di A. F. Lavagnino - p.: Antonio V. Monteverde - o.: Italia, 1956 - d.: SIDEN Film.

RAGAZZI DELLA MARINA — r.: Francesco De Robertis - s.: Francesco De Robertis - sc.: Francesco De Robertis, Ranieri Cocchetti, Dino Partesano, Dore Modesti - f. (Ferraniacolor, schermo panoramico): Carlo Bellero - m.: Annibale Bizzelli - scg.: Franco Fontana - mo.: Edmondo Lozzi - int.: Silvio Noto (Basciù), Lyn Shaw (Anna), Lyla Rocco (ragazza di Basciù), Fausto Cigliano (marinaio Gennaro Esposito), Memmo Carotenuto (nostromo), Gabriele Antonini (Archimede), Geronimo Meynier (Bill), Luciano Marin (Martire), Yvette Masson (la signora venezuelana), Alberto Grandi (Parodi), Gianni Brez-

za, Lily Mantovani, Penelope Horner, Vittoria Febbi, Eliana Bettini, Renato Terra, Franco Broquier, Roberto Berri, Kuo Santos, L. Ho, il comandante G. Birindelli e ufficiali e sottufficiali della «Montecuccoli» - **p.**: Thetis Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Lux.

ROSE BERND (Rosa nel fango) — **r.**: Wolfgang Staudte - **s.**: dal dramma omonimo di Gerhardt Hauptmann - **sc.**: Walter Ulbrich - **f.** (Agfacolor): Klaus von Rautenfeld - **m.**: Herbert Windt - **scg.**: Hans Berthel - **co.**: Lilo Hagen - **int.**: Maria Schell (Rosa Bernd), Raf Vallone (Guglielmo Streckmann), Leopold Biberti (Cristoforo Flamm), Käte Gold (Anna Flamm), Hannes Messemer (Augusto Keil), Arthur Wiesner (Papà Bernd), Christa Keller (Mària Schubert) - **p.**: Bavaria - **o.**: Germania Occidentale, 1957 - **d.**: R.K.O. Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. VI, 50 (1957).

SEVEN THUNDERS (La Casbah di Marsiglia) — **r.**: Hugo Fregonese - **s.**: da un racconto di Rupert Croft-Cooke - **sc.**: John Baines - **r.**: Wilkie Cooper - **m.**: Anthony Hopkins - **scg.**: Arthur Lawson - **mo.**: John Shirley - **int.**: Stephen Boyd (Dave), James Robertson-Justice (dott. Martout), Tony Wright (Jim), Anna Gaylor (Lise), Kathleen Harrison (Madame Abou), Eugene Deckers (Emile Blanchard), Rosalie Crutchley (Therese Blanchard), Katherine Kath (Madame Parfait), James Kenney (Eric Triebel), Marcello Pagliero (Salvatore), Martin Miller (Schlip), George Coulouris (Bourdin) - **p.**: Daniel M. Angel e John Brabourne per la Dial Films - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Rank.

SHADOW ON THE WINDOW, The (L'ombra alla finestra) — **r.**: William Asher - **s.**: John e Ward Hawkins - **sc.**: Leo Townsend, David P. Harmon - **f.**: Kit Carson - **m.**: George Duning - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: William A. Lyon - **int.**: Phil Carey (Tony Atlas), Betty Garrett (Linda Atlas), John Barrymore, jr. (Jess Reber), Corey Allen (Gil Ramsby), Gerald Sarracini (Joey Gomez), Jerry Mathers (Petey), Sam Gilman (serg. Paul Denke), Rusty Lane (Capitano McQuade), Ainslie Pryor (dott. Hodges), Paul Picerni (Bigelow), William Leslie (Stuar), Doreen Woodbury (Molly), Ellie Kent (la ragazza), Angela Stevens (Myra), Mort Mills (il marito), Carl Milletaire (serg. Nordli), Julian Hupton (Bergen), Nesdon Booth (Conway), Jack Lomas (Warren) - **p.**: Jonie Taps per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Ceiad-Columbia.

SHORT CUT TO HELL (Scorciatoia per l'inferno) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel n. VIII, 87.

SING, BOY, SING (L'idolo della canzone) — **r.**: Henry Ephron - **s.**: Paul Monash - **sc.**: Claude Binyon - **f.** (Cinemascope): William C. Mellor - **m.**: Lionel Newman - **scg.**: Lyle R. Wheeler e Herman A. Blumenthal - **mo.**: William Mace - **int.**: Tommy Sands (Virgil Walker), Lili Gentle (Leora Easton), Edmond O'Brien (Joseph Sharkey), John McIntire (Rev. Walker), Nick Adams (C. K. Judd), Diane Jergens (Pat), Josephine Hutchinson (Caroline Walker), Jerry Paris (Fisher) - **p.**: Henry Ephron per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Fox.

STRAORDINARIE GESTA DI PICCHIARELLO E SOCI, Le — Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

THREE MEN IN BOAT (Tre uomini in barca) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel n. VIII, 87.

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con **DALE KRAMER**

(*Continuazione del cap.* XVI)

Era un film moralissimo, eppure il suo tema emotivo — la nobile fanciulla che si innamora del maggiordomo — non sarebbe stato probabilmente accettato dal pubblico di anteguerra. Nel frattempo, diverse case di infimo ordine producevano dei cortometraggi che passavano il limite del buon gusto; il che, unito alla obbiezione che si faceva ai nuovi temi ed alla rivoluzione morale in genere, portò ad una richiesta generale per la censura sui film. Nel 1916, avevamo appena evitato la censura federale con la formazione dell'Associazione Nazionale della Industria Cinematografica e ci era riuscito mantenere le cose pulite per diversi anni. Dato che in America c'erano quattordicimila sale che vendevano cinquanta milioni di biglietti alla settimana, il cinema doveva naturalmente proiettare film decenti. Ma la censura federale o statale non era la giusta risposta al problema e cominciammo a cercarne una migliore.

Un incidente all'inizio dell'autunno del 1921 ci spinse ad intensificare le nostre ricerche. In una festa data in un albergo di San Francisco, una attricetta chiamata Virginia Rappe morì in circostanze misteriose e la colpa venne affibbiata a Fatty Arbuckle che fu arrestato. Gli articoli che descrivevano la festa erano piuttosto di cattivo gusto e le voci ancor peggio. In seguito, Arbuckle venne dichiarato innocente, ma ciò non giovò affatto al turbine di critiche che attaccava tutta l'industria.

La nostra società aveva diverse commedie interpretate da Arbuckle pronte per la programmazione, ma ciò avrebbe causato dei disordini anche se vi fossero stati degli esercenti disposti a proiettarle. A dir bene, le conseguenze sarebbero state tali da danneggiare

tutta l'industria cinematografica. Le mettemmo quindi in magazzino con una perdita di circa un milione di dollari e non sono mai state programmate. In seguito, Arbuckle lavorò come regista, usando un altro nome, ma fino al giorno della sua morte, nel 1933, la tempesta non si era ancora sufficientemente calmata da permettergli di fare un film.

Dopo l'arresto di Arbuckle, i capi dell'industria cinematografica si organizzarono in un'associazione che si chiamò la Motion Picture Producers and Distributors of America, il cui scopo principale fu di formulare un codice scritto che servisse di guida nella scelta dei soggetti per film. Fu anche proposto un codice morale di condotta per tutto il personale impiegato nell'industria stessa; fummo d'accordo che l'uomo più adatto allo scopo fosse Will H. Hays, allora Direttore Generale delle Poste, ed iniziammo i dovuti passi perchè egli potesse ottenere il trasferimento. Hays accettò, ma non era ancora stato insediato nell'incarico, che un altro scandalo di grosse proporzioni si abbatté sul cinema.

William Desmond Taylor, un bell'uomo sui quarantacinque anni, aveva diretto diversi film anche per noi. Sapevamo poco del suo passato, salvo che dal 1912 egli era stato attore e regista cinematografico. Una sera, uno sconosciuto, entrato nella sua casa, lo uccise. Si scoprì che il suo vero nome era William Cunningham Deane-Taylor, un irlandese, che aveva fatto il ranchero nel West e l'antiquario a New York. Un giorno, nel 1908, Deane-Tanner era sparito dal suo negozio: la moglie, che l'aveva divorziato e la figlia lo riconobbero quattro anni più tardi sullo schermo di un cinematografo.

A Hollywood, il domestico e autista di Taylor, un misterioso individuo chiamato Sands, falsificando la firma del padrone aveva incassato alcuni assegni ed era quindi scomparso, e non fu più rintracciato. Una strana coincidenza in tutto questo strano fatto, fu la misteriosa sparizione del fratello di Taylor avvenuta quasi nelle stesse circostanze e molti giuravano che Sands fosse appunto il fratello scomparso.

L'assassinio di qualsiasi regista sarebbe stato di per se abbastanza controproducente, ma la strana carriera di Taylor peggiorò la situazione e, quasi non bastasse, molti altri famosi nomi dello schermo furono coinvolti. Mabel Normand era stata nella casa di Taylor la sera del delitto per ritirare alcuni libri che egli aveva

acquistato per lei; Taylor era stato veduto accompagnarla alla macchina ed essa non venne sospettata, ma il suo nome aumentò la grandezza dei titoli sui giornali. Fu anche appurato che Mary Miles Minter, una giovane biondina sullo stile di Mary Pickford, era segretamente fidanzata di Taylor; dopo avèr appreso la tragica notizia, la ragazza si era precipitata nella casa del futuro sposo dove era seguita una crisi isterica: altri titoli a grande rilievo.

Si parlò anche di droga, dato che Taylor aveva promosso una campagna contro gli stupefacenti e le autorità inquirenti avevano anche considerato la possibilità che egli fosse stato eliminato da elementi della malavita. Ma nessuno riuscì mai a stabilire la verità sul caso Taylor che, come tutti i fatti misteriosi, costituì materia di interesse giornalistico ed i quotidiani mandarono dozzine di inviati speciali che descrissero Hollywood come una città molto, molto viziata.

Will Hays si trovò così in mezzo ad acque assai agitate, ma fin dall'inizio riuscì a controllarle con abilità. Più tardi, egli venne classificato dalla stampa come un dittatore, ma non si poteva essere più distanti dal vero. Egli era un diplomatico molto abile ed il suo esperto giudizio, unito ai suoi instancabili sforzi, furono di grande ausilio all'industria cinematografica.

CAPITOLO XVII

Verso la fine del 1921, i nostri pubblicisti si tolsero la giacca, si rimboccarono le maniche e scolpirono alcuni notevoli consigli per il pubblico dei cinema:

Vedrete:

— la vendita all'incanto di bellissime ragazze ai signori di Arabia;
— le barbariche feste orgiastiche nello scintillante Casinò di Biskra;
— l'eroina, travestita, introdursi nei riti segreti degli schiavi dei Berberi;
— lo sceicco Ahmed assalire la sua carovana e portarla schiava nell'accampamento;
— la fanciulla liberare i cavalli arabi e fuggire verso la libertà;
— la fanciulla catturata dai banditi del deserto e ridotta in schiavitù dal loro capo;

— la feroce lotta fra la gente di Ahmed ed i banditi per liberare la fanciulla dalle odiose catene;
— la vendetta dello Sceicco, la tempesta nel deserto, la resa dell'orgoglioso cuore di una donna;
— incomparabili scene di meraviglioso colore, di vita libera e primitiva, di amore, nell'opera più eccitante dell'anno...

Ormai, tutti i lettori al di sopra dei quarant'anni, e senza dubbio molti di quelli al di sotto, avranno indovinato il resto. Il film, non ci sono dubbi, era *Lo sceicco* con Rodolfo Valentino. In testa all'elenco degli interpreti risultava solo la protagonista, Agnes Ayres, senza Valentino che aveva allora ventisei anni ed era a Holliwood già da diversi anni; in quel periodo aveva fatto il ballerino professionista, recitando qualche volta parti secondarie e quasi sempre come « cattivo ». Egli si era fatto notare poco prima nella parte di un ballerino di tango argentino nel film *I quattro cavalieri dell'Apocalisse,* prodotto da un'altra Casa. Quando lo scritturammo per *Lo sceicco,* ci aspettavamo risultati buoni ma nulla di più, né prevedevamo certamente che egli avrebbe sconvolto un'intera nazione.

Valentino è stato l'uomo più strano che abbia mai incontrato; ma prima di dilungarmi sulla sua personalità, credo sarà meglio raccontare la trama di *Lo sceicco,* anche in considerazione di ciò che accadde in seguito.

Il soggetto era stato tratto da un romanzo dello stesso titolo, della scrittrice inglese Edith M. Hull. Pubblicato anche in America, il libro vi aveva riscosso un enorme successo e pagammo cinquantamila dollari per i diritti cinematografici, una cifra molto alta per quei tempi, con l'idea che la popolarità del volume avrebbe assicurato il successo anche nel film. Il racconto inizia con la visita a Biskra di Diana Mayo (Agnes Ayres), una presuntuosa ragazza inglese, che considera il matrimonio una schiavitù. Dato che Diana è una ragazza dal carattere avventuroso ed indipendente che mal sopporta le limitazioni impostele dal cauto fratello, si può facilmente immaginare ciò che si prepara quando essa conosce lo sceicco Ahmed Ben Hassan (Rodolfo Valentino) ed i loro occhi si incontrano. La distanza fra di loro è di circa quaranta metri, tuttavia essa ondeggia (e mi trattengo dall'usare una parola più adatta) visibilmente: si potrebbe addirittura credere che lo sceicco l'abbia colpita lanciandole un mattone sulla testa. A quei tempi, le reazioni emotive nei film non si mascheravano.

Venendo a sapere che ai bianchi è proibito l'ingresso alla festa che lo sceicco darà nel Casinò di Biskra quella sera, Diana si traveste da schiava e riesce a entrarvi. Lo sceicco la riconosce proprio mentre essa sta per essere venduta insieme alle altre schiave e le permette di fuggire, ma quella stessa notte gli appare sotto la sua finestra cantando:

Sono lo sceicco d'Arabia
il tuo amore mi appartiene.
Stanotte quando sarai addormentata
nella tua tenda entrerò.

Valentino, quando cantava, muoveva appena le labbra; infatti, la sua recitazione si limitava a sporgere i grandi occhi incavati al punto che si poteva vedere solo il bianco, a tirare indietro le labbra grandi e sensuali fino a mostrare i candidi denti, ed a dilatare le narici.

Ma continuiamo con la trama: il giorno seguente, lo sceicco attacca la carovana di Diana e la porta nell'accampamento che ha allestito in un'oasi. Malgrado egli la consideri sua sposa, Diana rifiuta le sue proposte di amore. Ma ben presto, è chiaro che la fanciulla sta innamorandosi di lui; dopo una settimana di completa schiavitù, Diana comincia ad apprezzare la vita nell'accampamento. Un giorno, essa viene a sapere della visita di Raoul de Saint Hubert, uno scrittore francese amico dello sceicco. Vergognandosi di essere veduta da un europeo in schiavitù, Diana riesce a fuggire durante una cavalcata, ma il destriero si azzoppa ed essa si trascina per il deserto verso una carovana all'orizzonte. E' questa la carovana del terribile bandito Omair (Walter Long, un famoso « cattivo » di quei tempi) che la cattura per evidenti empie ragioni. Ben presto, però, lo sceicco, informato della fuga di Diana, assalta la carovana e la libera. Lo scrittore francese (Adolphe Menjou, che allora portava i baffi assai più folti) rimprovera allo sceicco il suo egoistico comportamento nei riguardi della fanciulla. Il giorno dopo, mentre Diana e lo scrittore stanno cavalcando nel deserto, piomba loro addosso Omair che ferisce il francese e incatena la ragazza portandola nel suo rifugio. Lo sceicco raduna i suoi cavalieri e parte al galoppo. Nel frattempo, Omair sta inseguendo la « bianca gazzella », come egli chiama Diana, intorno ad una stanza del suo harem. Una delle mogli del bandito, ormai stanca di lui, ha consigliato Diana di sui-

cidarsi piuttosto che divenire vittima del bruto; ma la ragazza, fiduciosa dello sceicco, si difende dagli assalti del «cattivo».

Lo sceicco ed i suoi baldi cavalieri assaltano il fortino; sopraffatta la resistenza dei banditi, lo sceicco ingaggia una selvaggia lotta corpo a corpo con Omair avendone la meglio. Però proprio al momento della vittoria, un gigantesco schiavo gli assesta un terribile colpo sulla testa. Egli, per alcuni giorni, sta fra la vita e la morte all'ospedale. Ed ora il francese racconta a Diana la vera storia dello sceicco: egli non è affatto un arabo ma ha nelle vene sangue inglese e spagnolo. Venne abbandonato da piccolo nel deserto, dove un vecchio sceicco lo trovò e lo allevò mandandolo poi in Francia per compiere gli studi e lasciandogli alla sua morte il comando della tribù.

La storia così giunge al suo felice epilogo. Lo sceicco guarisce ed i due innamorati partono verso la civiltà ed il matrimonio.

Il pubblico, particolarmente le donne, invase i cinema e, dopo poco, gli psicologi si affannarono a scoprire la spiegazione del fenomeno. Ma la più semplice era, secondo me, che un sorprendente numero di donne americane sognava uno sceicco a cavallo che le rapisse, portandole nel deserto; certo solo per breve tempo, così come era capitato a Diana; dopo di che, sarebbero tornate verso la civiltà a vele spiegate.

Gli uomini adulti consideravano *Lo sceicco* con un certo scetticismo, ma i giovani cominciarono a copiare Valentino, specialmente dopo *Sangue e Arena* che egli fece per noi. In questo film, in cui egli aveva la parte di un toreador, si pavoneggiava in basettoni, capelli impomatati e pantaloni che finivano a campana. In poco tempo, migliaia di ragazzi e di giovanotti si coltivarono i basettoni, portavano i capelli lunghissimi appiccicati al cranio e i pantaloni ad imbuto; questi tipi si chiamavano «sceicchi»; così unendo i due personaggi interpretati da Valentino, si otteneva un soggetto alla moda.

Il pubblico di oggi che andasse a vedere *Lo sceicco,* riderebbe della melodrammatica storia, dei gesti esagerati, degli occhi strabuzzati di Valentino che, per dimostrare il suo amore per Diana, affannava il petto. Eppure, una certa conseguenza della sua personalità è rimasta, poichè egli aveva creato un'atmosfera ultraterrena, ben a ragione, dato che ne era abbondantemente circondato.

Valentino era nato a Castellaneta, nell'Italia meridionale, da madre francese e padre italiano e col nome di Rodolfo Guglielmi,

andò a Parigi a diciotto anni ed un anno dopo emigrò a New York; si sa che qui si guadagnò da vivere facendo il giardiniere, lo sguattero ed il gigolò. Dopo un paio di anni, riuscì ad ottenere delle scritture saltuarie nei varietà, come ballerino, con danzatrici più conosciute di lui.

Imprevidente per natura e di gusti costosi, Valentino viveva giorno per giorno e nel miglior modo possibile. Era sempre pieno di debiti ammontanti da uno a centomila dollari, a seconda delle sue possibilità; essendo convinto di essere protetto da una « potenza » soprannaturale, egli non aveva preoccupazioni.

I mortali trovano difficile andare d'accordo con questa « potenza »: gli aumentammo lo stipendio molto al di sopra di quanto stabilito dal contratto, ma ciò parve solo stuzzicare l'appetito della « potenza », che divenne assolutamente intrattabile, dopo *Sangue e Arena* quando i ragazzi di America imitavano Valentino e le donne organizzavano dei culti per adorarlo. Evidentemente, la « potenza » aveva anche capito male credendo che si fosse accettato di « girare » il film in Spagna; ma intanto l'idea si fissò nella mente di Valentino ed egli non fu più soddisfatto del suo camerino, pensando forse che gli spettasse ormai lo splendore di un potente sceicco del deserto.

Raramente Valentino sorrideva anche fuori dello schermo, nè ricordo di averlo mai veduto ridere. E' pur vero che, se voleva, poteva essere gentilissimo: nel trattare con una giornalista, ad esempio, le lanciava un'occhiata come se avesse scoperto in lei qualcosa di particolare, mantenendo poi le distanze ma in tono cordiale; poteva però essere anche intrattabile.

(*Continua*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong; *traduzione di VIERI NICCOLI. Copyright by Adolph Zukor*, 1953. *Ediz. originale*: *G. B. Putnam's, New York. Le precedenti puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » anno XVII, n.* 11-12 (*novembre-dicembre* 1956), *anno XVIII, nn.* 2, 3, 5, 7, 8 *e* 11 (*febbraio, marzo, maggio, luglio, agosto e novembre* 1957), *e anno XIX, nn.* 1, 3, 4, 6 *e* 7 (*gennaio, marzo, aprile, giugno e luglio* 1958).

MICHELE LACALAMITA Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
« La Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441

CONCORSO NAZIONALE SOGGETTI CINEMATOGRAFICI «BIANCO E NERO»

Art. 1. — Il Centro Sperimentale di cinematografia indice ogni anno un Concorso a carattere permanente per soggetti cinematografici inediti, che si chiude il 31 dicembre. Esso è intitolato « Concorso nazionale soggetti cinematografici "Bianco e Nero" ». I premi da attribuirsi sono: al primo classificato lire un milione; al secondo classificato lire 500 mila.

Art. 2. — Il termine ultimo per l'invio dei soggetti è il 30 settembre 1958. I soggetti che perverranno dopo tale data saranno rinviati all'anno successivo.

Art. 3. — La stesura di ogni soggetto, redatta in forma di pre-trattamento o di trattamento cinematografico è in lingua italiana, non dovrà superare le venticinque cartelle di formato normale, dattiloscritte.

Art. 4. — Ogni soggetto deve essere contrassegnato da un motto o pseudonimo, ripetuto sull'esterno di una busta allegata, contenente nome, cognome e indirizzo dell'autore; la busta deve essere chiusa con ceralacca non impressa da sigillo. I soggetti, in sette copie, devono essere inviati a mezzo plico raccomandato al Centro Sperimentale di cinematografia — Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici inediti — via Tuscolana, 1524, Roma.

Art. 5. — La Giuria, nominata dal presidente del Centro Sperimentale, è così composta: Carlo Bo, presidente; Federico Fellini, Ettore Giannini, Eithel Monaco, Leone Piccioni, Elio Vittorini, componenti; Emilio Lonero, segretario.

Art. 6. — La Giuria, dal 30 settembre in poi esaminerà i soggetti presentati, e con giudizio motivato delibererà in merito all'assegnazione dei premi, di cui all'articolo 1 del presente regolamento.

Art. 7. — L'accettazione dei premi da parte degli autori vincenti comporta la cessione al Centro Sperimentale di cinematografia del diritto di opzione a tempo indeterminato sul soggetto stesso, restando inteso che la proprietà relativa rimane all'autore, il quale ne tratterà direttamente la cessione con gli eventuali acquirenti anche se presentati dal Centro. Il C.S.C. si limiterà a richiedere il rimborso del diritto d'opzione anticipato.

Art. 8. — Ogni richiesta di informazioni o di copie del presente bando dovrà essere indirizzata al Centro Sperimentale di cinematografia — Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici — via Tuscolana, 1524, Roma. I dattiloscritti non si restituiscono.